أول الكلام

Džŵŵži
ȝ Dǚǜǯǝ Ljŵŵži

شوقي بغدادي

أكتب مقدمتي هذه تعليقاً على الدراسة الهامة التي تكرم بارسالها إلينا الدكتور أحمد العلبي الأستاذ في كلية الآداب في الجامعة اللبنانية حول الشاعر والأديب والسياسي والعالم الألماني الأشهر "فولفلجانغ يوهان فون غوته "في مناسبة مرور مئتين وخمسين عاماً على ميلاده (1749– 1832) والذي يشغل مكانة ليس أسمى منها في قلوب الألمان، كما أنه معروف ومقروء جداً في معظم لغات العالم والعربية منها طبعاً وخاصّة في مؤلّفه الرائع "الدكتور فاوست" الذي قضى في تأليفه ما يقارب الخمسين عاماً ولم ينشره مكتملاً إلاّ قبل وفاته بقليل.

أكتب إذن لا لأضيف على دراسة الدكتور "العلبي" وإنما لألفت الأنظار أكثر إلى بعضٍ مما قاله فيها وخاصة فيما يتعلق باهتمامات "غوته" الرائدة بالإسلام والثقافة الإسلامية، فلقد بدأ ذلك مبكراً وهو بعد في ريعان الشباب عندما كان يدرس في ستراسبورغ وبدا هذا الاهتمام العميق جلياً والدالّ بشكل لا لبس فيه على حبّ "غوته" الإسلام والإعجاب الشديد بالرسول المسلم (ص) في ديوانه المشهور الذي سمّاه "الديوان الغربي– الشرقي" ومن المؤكد أن اختيار "غوته" كلمة "ديوان" في عنوان كتابه الشعري هذا كان تعبيراً عن تأكيد شرقية أفكاره. وقد ضمّ في هذا الديوان قصائد حاكى في نظمها آياتٍ كريمةً من القرآن إلى جانب قصيدة عن النبي محمد صلى الله عليه وسلم ويكفي أن نقرأ هذه العبارة المطبوعة في الديوان والتي يقول غوته فيها: "إذا كان الإسلام يعني الاستسلام لله، فإننا جميعاً نعيش ونموت على الإسلام!" كي ندرك إلى أي حد بعيد كان تأثر غوته بالإسلام!.

وقد نتج عن دراسة غوته المعمقة للقرآن الكريم في ترجمة معانيه إلى اللاتينيّة التي قام

بها "مارا سيوس"، نتج عن ذلك أن غوته وضع بعض الآيات الكريمة بأسلوب الاقتباس في صياغة شعرية كما في قصيدته المقتبسة عن معنى الآية (97) من سورة الأنعام إذ يقول غوته شِعراً:

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

وأهم ما يؤثر عن غوته أنه بهذا الاهتمام إنما كان يبحث عن العصمة في الكائن البشري فوجد مثله الأعلى في الرسول المسلم (ص) فدرس سيرته دراسة عميقة، واستنكر ما كان يروّج عنه في أوروبا من أكاذيب، كما انشغل بالمعلقات الجاهليّة وحاول نقل معلقة امرئ القيس إلى الألمانية.

لا شك أن هناك اختلافاً حول تقييم أدب غوته عموماً في الأوساط الألمانية والغربية عامة فقد عارضه بعضهم بسبب عمله في البلاط الملكي في "فايمار" وبسبب من معتقداته الدينيّة التي احتلّتا حيزاً كبيراً من تفكيره وخاصة الإسلامي منها كما وصفه بعضهم بـ"الرجعي" إلاّ أن ألمانيا والعالم المتحضّر كله يحتفي الآن بذكراه كأمير للشعر والفكر السامي في زمانه..

أقول كل هذا وأنا أفكر بالمتنبي، وأبي العلاء، والجاحظ وغيرهم من كبار المبدعين العرب في تاريخنا الحافل: ماذا صنعنا لهم، وكيف لا نُقيم لهم بعضاً من الاحتفالات التي يقيمها الناس في بلاد الغرب والشرق لمبدعيهم الكبار من حين لآخر. لقد احتفلنا ذات يوم بألفية المعرّي وبذكرى مرّت للمتنبي ثم صمتنا وخيم علينا النسيان..

هل أقول إن احتفال روسيا ببوشكين مؤخراً وألمانيا بغوته، يجب أن يكون حافزاً لنا نحن العرب كي نُذكّر العالم بأننا ما نزال على قيد الحياة وأننا لم نخرج من التاريخ بعد؟. هل أقول ذلك أم لا داعي له لأن الأوان قد فات على كل شيء!؟ بالتأكيد لا. ولكن يجب أن نبرهن على ذلك بالفعل لا بالأماني وحدها..

شكراً للدكتور العلبي.. ولجميع من يشجعنا على السير قدماً في طريق ربط الماضي بالحاضر وبالمستقبل!.

□□□

[illegible]

د. عبد الله محمد الغذامي

[illegible] (67/1)

-1-

من حسن حظ أي باحث أن يكون مسبوقاً إلى موضوعه، خاصة إذا كان سابقوك من ذوي الشأن والعلم حتى ليبدو الأمر وكأن لا شيء بمكنك أن تقوله بعد ما قيل من قبلك. هنا تأتي المعضلة البحثية التي تخلق لك تحدياً بأن تقول غير ما قد قيل. ولا شك أن مسألة الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة مسألة طرقت وطرقت حتى لم يعد لدارس أن يقول ما لم تأت به الأوائل. وهذه هي معضلة هذه الورقة من جهة وهي فرصتها من جهة أخرى.

ولذا فإنني سأطرق القلعة من باب يختلف عن الأبواب المطروقة من قبل، حاملاً في نفسي كل آيات التقدير والعرفان للباحثين السابقين الذين أدين لهم بالفضل عليّ إذ بهم استعنت على مخاتلة طريقي حتى صار فعلهم علامات اهتدي بها على تجنب السكك المطروقة من قبل واستمد منها الضوء لكشف المعالم المخيفة والمغفول عنها.

وما هو مغفول عنه حقاً هو السؤال الثقافي إذ إن السؤال الأدبي قد أشبع بحثاً ودراسة، ولم يبق للسؤال الأدبي من مجال مفتوح كقراءة لقصيدة التفعيلة.

غير أن السؤال الثقافي الذي تقتضيه دواعي (النقد الثقافي) لا دواعي (النقد الأدبي) هو الذي ما زال مادة حية تقبل المخاتلة والمراوغة.

ومن هنا فإن النظر إلى (قصيدة التفعيلة) بوصفها (حادثة ثقافية)، وليست حادثة أدبية فحسب، هو الذي سيتيح لنا مجالاً لاستكشاف دلالات الحادثة بوصفها حدثاً ثقافياً، وبوصفها تحولاً في النسق الذهني لرؤية الذات لذاتها ولتقلبات الفعل الثقافي ضد أنساقه أو من أجلها.

[illegible]

وهذا ما تطمح إليه هذه الورقة من أجل طرح الأسئلة حول صراعات الأنساق الثقافية وتداخلاتها.

ولسوف نجد أنفسنا –هنا– أمام عدد من الأسئلة منها:

– لماذا حدثت حادثة الشعر الحر في العراق تحديداً...؟

– ما دلالة حدوثها على يد امرأة..؟

– هل هي تحرير للشعر العربي أم تحرير للذات المبدعة..؟

– هل هي صراع بين الأنساق..؟

ولسوف نغدو ونروح حول هذه الأسئلة وغيرها في وقفتنا هذه.

-2-

هناك عدد من القضايا التي لابد من تجلية الأمر حولها قبل أن ندخل إلى موضوعنا وهي كالتالي:

أ– [illegible] (1) [illegible]

[illegible]

وعلى عكس ما يشاع فإن حركة الشعر الحر لم تقم على أنقاض العمودي ولم تك قد جاءت للإنقاذ، ذلك أنها قد أتت عقب فترة ازدهار كاسح للشعر العربي الحديث في الوطن الأم وفي المهاجر وعبر مدارس الديوان وأبوللو وجماعة الرومانسيين، وقبلهم شعراء الإحياء في مصر والشام مع شعراء العراق البارزين، حيث شهد الشعر العربي انتعاشات إبداعية واسعة، وصاحبها وعي نظري ونقدي قوي. وشمل ذلك إيقاعات الشعر وصيغ الخطاب الشعري في الأشكال والدلالات والمجازات.

وهذا يجعل دعوى إنقاذ الشعر العربي دعوى غير مبررة.

ولعل الإنقاذ كان للشعراء لا للشعر.

فالسياب ونازك الملائكة –وهما الرائدان هنا– كانا سيظهران شاعرين عاديين لو أنهما لم يجدا غير الصيغة الشعرية العمودية، وكذلك حال الأخرين من شعراء التفعيلة ممن لم يظهروا مقدرة متميزة في كتابة العمودية.

وهذا يفضي بنا إلى ملاحظة أن هذه الصيغة هي صيغة إنقاذ للمبدع ذاته لكي يكون مبدعاً لأنه في حال المنافسة على ما هو قائم فإنه لم يبز سابقيه. يشهد على ذلك قصائد السياب العمودية، وهي قصائد ضعيفة وعادية.

إذن هي مشروع لتحقيق (الذات) ولإبراز الذات بوصفها مبدعة ومتميزة وكصوت مسموع وملحوظ.

على أن الخروج على السائد هنا سيحقق للخارج مقاماً لا يتحقق له في ظل البقاء في الجماعة الشعرية.

لقد وجد الفرد فيها مجالاً ليرتقي بصوته ونصه ويناقس إبداعياً. وهي لهذا صوت الهامش والظل، بمعنى أنها صوت الهامش إذا ما تاق لأن يكون متنا والظل إذا ما أراد أن يتحول إلى نور ساطع.

هي تحقيق للذات وتحرير لها. وليست تحريراً للشعر العربي بما إنه خطاب حي أو خطاب جامد.

[illegible]

[illegible]

ولهذا فإن دخول نازك الملائكة هنا هو دخول لجنس بشري كان خارج اللعبة، وهي لذلك تسعى إلى اقتحام قلعة مغلقة في وجهها.

وبهذا نستطيع أن نفسر حماس نازك التنظيري الذي به تحاول أن تصنع لنفسها موطئ قدم راسخة وتجعل صوتها صوتاً فاعلاً وملحوظاً ليس لأنها شاعرة مجددة فحسب، ولكن لكونها ناقدة وصاحبة نظرية ورأي وفكر إضافة لشاعريتها. وهذا ما لم يحدث من قبل لامرأة شاعرة.

وهذا يمنح الحادثة معنى رمزياً ويضفي عليها دلالات ثقافية تعود إلى الذات الفاعلة من جهة وإلى تحرك النسق الإبداعي تحركاً تصادمياً مع الأنساق الراسخة ذهنياً وثقافياً، وهذا ما نطمح إلى مجادلته في هذه الورقة.

[illegible]

ولا شك أن هناك محاولات مبكرة(2) ظهرت في العراق منذ عام 1919م ومحاولات أخرى في مصر وفي لبنان وجميعها سابقة ولكنها كانت مجرد محاولات فردية معزولة وغير فاعلة ولم تتمخض عن حركة واعية، كما أنها جميعها لم ترق إلى مستوى إبداعي لافت.

[illegible]

ولم تشتعل حركة الشعر الحر إلا في عام 1948 أي بعد سنة من تجارب نازك والسياب، وكانت النار هي نار الشاعرة نازك والشاعر بدر وما بين نازك وبدر حدث هذا الحدث الثقافي وهما سارقا النار ومشعلا الجذوة.

وهذا رأي صار يميل إليه عدد من الباحثين منهم محمد النويهي وإحسان عباس.(3) حيث رأيا إهمال المحاولات السابقة وقصر النظر على تجربتي نازك وبدر.

ونحن هنا ننسب الحدث إلى نازك أولاً وإلى السياب معها، آخذين بالاعتبار المعنى الرمزي لكون القاطعة امرأة تقدم على تكسير عمود الفحولة وعلى انتهاك النسق الذكوري الذي ترمز إليه القصيدة العمودية، وهو ما تناولناه من قبل بتفصيل وتدقيق.(4) ونعتمد عليه هنا في تأسيس نظرتنا إلى المسألة.

[illegible]

[illegible]

ومن هنا فإن بروز نازك الملائكة هذه الفتاة النجفية يثير الملاحظة النقدية الثقافية. فنحن هنا أمام رمز ثقافي عمودي مترسخ وفي مقابله فتاة لا موقع لها داخل هذا النسق الشعري الفحولي. وهي إما أن تندرج تحت مظلة النموذج الماثل بذكوريته المطلقة أو أن تتمرد عليه. ولقد جربت الخنساء من قبل وكان قرارها هو قرار الاندماج، ولهذا فإن الخنساء استفحلت واسترجلت، ومن ثم فإنها لم تغير شيئاً في النسق الثقافي وصارت مجرد صوت يحاكي ويردد ومن ثم يعزز النموذج ويقويه ويقوي ذكوريته، حتى صار شعر الخنساء مجرد بكاء على الرجال ولا موقع للنساء فيه.

[illegible]

أما نازك الملائكة فهي أول امرأة عربية تقرر مواجهة العمود ومن ثم تكسيره. وهو عمود ماثل أمامها بقوة وجبروت، فنازك من عائلة شعرية والنجف يمثل أمام عينيها بوصفه داراً للشعر وخيمة تقوم على ذلك العمود ويتجلل العمود بها. وإذا ما جاءت نازك فإنها تأتي في المكان المناسب ولا شك.

من هنا فإن حدوث حركة الشعر على يد فتاة خرجت من الثقافة النجفية، ومعها السياب الجنوبي الملاصق للنجف، وفي هذا المكان تحديداً فإنه يعني المواجهة مع خيار مصيري، إما الذوبان في النسق أو الخروج عليه ومحاولة التأسيس الذاتي المتحرر.

وجاء الخيار الثاني لينكتب فيه وبه فتح ثقافي إبداعي له دلالاته الثقافية الخاصة -كما سنرى-.

[illegible]

وهذا رأي يقوم على تصور أن الشعر خطاب منبت ومنعزل ثقافياً وحضارياً.

وهذا افتراض لا يمكن الأخذ به إلا لو أمكن تجريد الشعر من أي انفعال أو تفاعل ثقافي.

والحق أن الشعر ليس سوى خطاب من خطابات وليس سوى نسق فرعي يتساوق مع أنساق أخرى تصنعها الثقافة وهي جميعها منغرسة في الذهنية الثقافية للمجتمع. ومن المحال أن نتصور القصيدة وكأنما هي خطاب منبت لا صلة له مع السياق الثقافي والحضاري للأمة.

ومن الواضح أن أسئلة الإبداع والأصالة ومطمح التأصيل مع سؤال الذات عن موقعها الإبداعي الفردي المتميز كانت المحرك الدائم وراء الإحساس بأننا في زمن مختلف برزت فيه فردية الفرد وشعور الذات بأنها قيمة إنسانية لها خصوصيتها من جهة ولها حقوقها وتطلعاتها من جهة أخرى. وذلك بعد تراجع دور العشيرة والأسرة في تقرير مصير أبنائها أو في حمايتهم أو توجيه اختياراتهم وحلت المؤسسات الاجتماعية، السياسية منها والحزبية والبيروقراطية، مع الثقافة ومؤسساتها الفكرية والمدرسية والإعلامية وهي كلها بدائل جديدة ألغت العشيرة والأسرة وفكت ارتباط الإنسان معهما فصار الإنسان فرداً منفصلاً عن سياقه السابق وعن الحماية القديمة والالتزام التقليدي وانخرط في تحد جديد لا بد فيه للمرء من إثبات ذاته بقوته الخاصة

وحيلته وحده من دون عصبيته القديمة.(6)

في هذا الجو جاءت الخطابات الإبداعية كالرواية مثلاً حيث صار المبدع يخلق عشيرة متخيلة عبر السرد ويؤسس له وجوداً مجازياً وإبداعياً يضعه في حال جديدة من سياق جديد.

وجاءت حركة الشعر الحر بوصفها سؤالاً من أسئلة العصر حول ما يمكن أن تؤسس له كذهنية إبداعية متصلة أم منقطعة. وهل الموروث عبء أم رصيد، وهل الموروث واللغة والأدب صوت جماعي أم أنه صوت النخبة والطبقة...؟

وهل للمهمشين والصغار والنساء مكان في هذا النموذج أم لا..؟

وهل يلزم المبدع أن يتواصل مع الماضي ويتأصل معه ومع الراهن أم أنها قطيعة مع الأصل ومع العشيرة في آن.

إن تجربة القصيدة الحرة علامة كاشفة على حالة الاتصال والانفصال، التكرار والاختلاف، وهي مسعى لابتكار الذات نموذجها الخاص معتمدة على المنجز القائم الذي لم تسع إلى إلغائه ولكنها أقدمت على تفكيكه ففتحت بذلك منافذ لها اقتحمت عبرها أسوار النموذج مما فكك المعيار الرسمي ومكن الذات المبدعة من التغلغل إلى الداخل ومن ثم إعادة إنتاج الموروث وإعادة تكوينه.

وبهذا وجدت الذات بوصفها كائناً مفرداً غير عشائري، وجدت لها مكاناً يمكن وصفه بأنه موقع إبداعي فيه إضافة وفيه فتح جديد عبر ممارسة لعبة (التكرار والاختلاف) حيث يتحقق الابداع بواسطة استخدام الأدوات القديمة ذاتها ولكن عبر أسلبة جديدة فالتكرار هنا يحدث من أجل تحقيق الاختلاف ومن ثم التميز والتفرد بعيداً عن مجرد المحاكاة أو المعارضة أو إعادة الصياغة.

ومن هنا جاء دور الذات المبدعة وجاء صوت الأنوثة وجاء النسق الجديد -كما سنرى في الفقرات اللاحقة-.

إذا أخذنا هذا بالاعتبار فلن يكون من الصحيح القول إن الحداثة العربية اقتصرت على الشعر وحده. ذلك لأن حالة التحول شاملة وليست خاصة، وشموليتها تأتي عبر الأسئلة التي هي ذاتها في كل الخطابات الثقافية، وأهمها سؤال الهوية وعلاقتنا مع الآخر ومع الأصل. وحول أسئلة النقد ونقد الذات تحديداً ومساءلة المنجز التاريخي، مع السؤال عن دور الذات المفردة وعن موقعها في النسق الثقافي وفي نظام العشيرة. وهذه أسئلة موجودة في كافة الأفعال الثقافية.

ولقد كان جواب الشعر عليها هو الأبرز لأن الشعر هو أبرز ما في ثقافتنا وهو الوجه المكشوف دوماً لنا. وإن كانت مواقع الشعر أخذت بالاهتزاز الآن فإن هذا حدث جديد لم يكن في السابق.

ويسجل لحركة الشعر الحر أنها السباقة إلى فعل تفكيك الموروث، ونقد البنية الصلبة لثقافتنا وهي القصيدة العمودية، وحدوث ذلك من شاعرة فتاة له مدلوله الخاص في مواجهة عمود الفحولة والنسق الذكوري للثقافة.

3-1 النسق/ الأصل:

حينما نتحدث عن حركة الشعر الحر بوصفها حادثة ثقافية فهذا يعني أن هذا الشعر قد أسهم في التأسيس لنسق إبداعي جديد. على أن كلمة (جديد) لا تعني الجدة المطلقة. فالشعر العربي -ومعه الثقافة- كانا يقومان على النسق الذكوري، وهو نسق طاغ ومهيمن. ولكن التأنيث كان له وجود من نوع ما. غير أنه وجود هامشي وربما نقول إنه وجود سلبي.

فالتأنيث يأتي رديفاً للنقص والضعف، وكلما جنحت اللغة إلى اللين فإنها حينئذ تصبح في خانة المؤنث والضعيف والمحتقر.

هذا ما تدل عليه شواهد الثقافة، ومنها موقف ابن قيس الرقيات حينما أنشد عبد الملك بن مروان قائلاً:

[illegible] ... [illegible]

[illegible] ... [illegible]

فقال له عبد الملك: أحسنت لولا أنك خنثت في قوافيك. فرد ابن قيس الرقيات قائلاً:

ما عدوت كتاب الله (ما أغنى عني ماليه. هلك عني سلطانيه).(7)

وما قاله عبد الملك بن مروان لم يصدر عن ذائقة شخصية تخصه، ولكنه يمثل السائد الثقافي من تمثيل المؤنث بصفة

الضعيف والحقير. ولقد قال المزرد بن ضرار واصفاً قوافيه بالتذكير لا بالتأنيث:(8)

[illegible] [illegible]

[illegible] [illegible]

متجاوباً بذلك مع أبي النجم العجلي الذي جعل شيطانه ذكراً في حين قلل من شأن أصحاب الشياطين الإناث.(9)

وهذا هو البد الذي لم يسع المتنبي فأعلن تحقيره للمؤنث الشعري في قوله:

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ولهذا وصف أبو تمام قصائده بأنهن بنون ذكور ومن ثم فشعره غال عليه وثمين عنده لأنه شعر فحولي.(10) ومن قبله وصف الفرزدق الشعر بأنه جمل بازل.(11)

هذه ذهنية ثقافية نتج عنها احتقار الخطاب اللين لأن ما هو لين فهو مؤنث وما هو مؤنث فهو محقر. وهذا بالضبط ما جرى في عصرنا هذا في الرد على دعوة محمد مندور للشعر المهموس(12) حيث وصفت الدعوة وصاحبها بالتخنث، مثلما جرت مهاجمة قصيدة التفعيلة بسبب ما سموه بميوعتها(13) أي أنوثتها.

وهذا ما أفضى بالمرأة قديماً لأن تكون خارج الإبداع الشعري وصار كل ما هو مؤنث فهو مضاد لما هو شعري، وصار الشعري هو الفحولي فحسب، حتى إذا ما أرادت الأنثى أن تقول شعراً فليس لها سوى شعر الفحول لتقول على غراره – كما لدى الخنساء وكما نرى لدى ليلى الأخيلية التي ينسب لها أبيات لا تختلف عن شعر أي رجل فحل وإليك مثالاً على ذلك في قولها:(14)

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

وهذا شعر ذكوري لم تجد المرأة بداً من قوله ولم تنتبه إلى فحولية لغتها لأن النسق الثقافي الشعري نسق فحولي فحسب.

3-2- ذاك نسق فحولي واضح الهيمنة، غير أن في الثقافة نسقاً آخر أنثوياً يتحرك بحياء شديد حتى لقد جاء ضعيفاً ومستسلماً، فالشعراء الذكور ظلوا يعطون قصائدهم وقوافيهم صفات مؤنثة. فأبو تمام وصف قصائده بأنهن عذارى.(15)

والحصين المري جعلها قافية غير أنسية –وكأن ذلك تحد واضح لشتيمة العجلي وتحقيرة لأصحاب الشياطين المؤنثة– وجاء عمر أبو ريشة أخيراً ليصف القصائد بأنهن بنات الشاعر(16) ناقضاً بذلك أبا تمام الذي اتخذ القصائد بنين يعتز بهم وينتمي إليهم.

هذه مؤشرات ضعيفة تنام في دعة وسكون واستسلام تحت خيمة العمود الذكوري بنسقه الفحولي الطاغي، ولم ينتج عنها خطاب إبداعي ملحوظ ولم تجد المرأة لنفسها موقعاً قط في الخطاب الشعري القديم. لأن الشعر جمل بازل وشيطان ذكر ولأن القوافي مذكرة، وظل التأنيث هامشياً وسلبياً وعاجزاً، إلى أن جاءت حركة الشعر الحر (قصيدة التفعيلة) لتجترح نسقاً جديداً في الشعر العربي سوف نلاحق تجلياته في الفقرات التالية.

-4-
كسر النسق/ علامات التأنيث

4-1 لا شك أن الشعريات الرومانسية العربية قد لينت النسق الشعري وخففت من غلواء الشعر والشاعر حتى جاء نوع من الشعر الذاتي والوجداني والإنساني- أو المهموس حسب كلمات مندور- غير أن الفتح الشعري الأهم في مجال النسق والخطاب هو ما حدث فعلاً في حركة الشعر الحر وعلى يدي نازك الملائكة والسياب تحديداً. ولسنا نقول إن هذا قد حدث بوعي وقصد منهما، ولكننا نستطيع أن نقرأ حركة تغير النسق وتولد نسق جديد عبر فعلهما الإبداعي من جهة وعبر مقولات نازك الملائكة

النقدية من جهة ثانية.

على أن هناك مؤشرات خفية توحي برغبة مضمرة لدى نازك الملائكة لكي تؤسس للنسق الجديد، لكنها ليست في موقع قوي لإعلان المشروع والجهر به، ويتنازعها رغبتان، رغبة النهوض، والخوف من هذه النهضة، ولقد عبرت عن ذلك في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) حيث ظهر التردد والخوف، بينما كانت في مقدمتها لديوانها (شظايا ورماد) أكثر شجاعة وأقوى إرادة. ولقد كتبت مقدمة الديوان عام 1949م بينما صدر كتاب قضايا الشعر المعاصر عام 1962م بفارق أربعة عشر عاماً وهو الفارق ما بين الشجاعة والتخوف. وهو أيضاً الفارق بين (الشظايا) و (القضايا) حيث تحمل كل مفردة منهما دلالاتها الخاصة فيما بين التمرد والحياد.

وفي شظايا نجد الشاعرة تتحدث بجرأة وقوة عن (التحرير التام) وعن تكسير القواعد وتقرر أن (القواعد شيء واللغة شيء آخر – ص8/7) وأن الشعر العربي لم يقف على قدميه (ص5) وكأنها بذلك تشير إلى أن الشعر سار بقدم واحدة هي القدم الذكورية ولم يستعمل القدم المؤنثة ولذا فإنه لم يسر بقدميه معاً.

وظلت تشير إلى الألفاظ الميتة والقافية الموحدة والفترة المظلمة حتى إنها وصفت هذه الحالة بالإلهة المغرورة (ص17) التي يجب التمرد عليها بوصفها صنماً ووثناً ووهماً وليست حقيقة.

ومن هنا دعت إلى سبر القوى الكامنة وراء الألفاظ (ص 18-19) وكشف الأحاسيس المكبوتة (ص19) أي الذات المؤنثة في الخطاب الثقافي الشعري الذي هيمن عليه النسق المذكر. ولعل في قول نازك الملائكة بالذات الباطنية (ص 22) ووجوب ظهورها وسفورها ما ينم عن مشروع النسق الجديد المقموع سابقاً والذي يسعى الآن إلى البروز والظهور.

وفي كلام نازك في هذه المقدمة إيحاءات تنبئ عن المكبوت الثقافي مثل كلمات (الوأد) ومصطلح (الكامل) حيث يحيل (الكامل) إلى وصف النسق القديم المهيمن الذي ظل يئد الذات الباطنية ويحولها إلى المكبوت والمقموع (ص 16) مثلما تتردد كلمة العائق (ص16) والعوائق بوصفها أصناماً مغرورة تقمع وتمنع.(17).

وحينما ولدت القصيدة الجديدة جاءت تبعاً لذلك محاولات (الوأد) ولكنها فشلت ولم تفلح. هذا ما تقوله نازك حيث تتمركز كلمة (الوأد) في خطابها حاملة دلالات هذه الكلمة كفعل ثقافي أزلي ما بين الفحولة والتأنيث. وهنا تبتدى علاقات السياق النسقية، فهذا الفعل عند نازك هو (حركة الشعر الحر) وهذه هي التسمية التي تلتزم بها نازك هنا حيث تصر على دمج كلمة (حركة) سابقة لكلمتي (الشعر الحر) من باب تأنيث المصطلح من جهة ووصفه بأنه تحرك وتغير وانتعاش للمكبوت وللذات الباطنية.(18)

هذا هو مشهد الميلاد ومعه شهادة الميلاد المحررة بيد نازك الملائكة حيث سمت ابنتها بـ (حركة الشعر الحر) قبل أن تتسمى بعد ذلك بـ (قصيدة التفعيلة).

وستكون (ماما نازك) هي الأم الحاضنة عبر الكشف والتسمية والدفاع. ويستمر ذلك من نهاية الأربعينات إلى بداية الستينات حيث يصدر كتاب (قضايا الشعر المعاصر) وهناك يبدأ خمود (الشظايا) وتظهر الأم وكأنها ترغب في إعادة البنت إلى حضن (الأب) وتبدو الأم وكأنها غير راضية على تمرد البنت على أبيها.

وتعود نازك إلى القواعد والعروض والضبط والربط والتحذير من تحرر النسق(19) وكأنها لم تقل عام 1949 إن القاعدة الذهبية هي اللاقاعدة (شظايا- 5). وبذا يعود القيد بديلاً عن الاستقلال ويعود الأب الذكوري ليفرض شروطه على النسق الجديد، حسب طلب السيدة الأم التي لم ترد لابنتها أن تنال حق الاستقلال التام.

هذا هو المشهد لدى نازك ما بين عامي 49و 62 غير أن الوضع أقوى من قدرة الشاعرة على كبح الوليدة، وما دامت محاولات الوأد قد فشلت جميعها حسب تقرير نازك نفسها فإن محاولات الكبح لم تفلح أيضاً حتى وإن كانت الأم الرؤوم هي

الناصحة والراغبة في ذلك.

هذا لأن الحركة لم تكن فردية ولم تكن بفعل فاعلة وحيدة مفردة، ولكنها حركة ذات بعد ثقافي وتحول نوعي في الذهنية والأنساق. ولذا فإننا نرى شعر نازك الملائكة يسير على نقيض مرادها النظري لأنه مراد أبوي قمعي وليس مراداً أمومياً إنسانياً.

جاء الإبداع لدى نازك إلى حد ما ولدى السياب إلى حد مطلق ومثل الإبداع دوراً أمومياً -لا أبوياً- وانطلق النسق الحر ليغرس لنفسه موقعاً جليلاً في الثقافة، ومقروئية جديدة في الاستقبال الشعري لم تكن من قبل.

■ [illegible]

4-2 يأخذ النسق الحر مجال تكوينه عبر تأنيث القصيدة وتحويل عمود الشعر إلى خطاب مفتوح يجعل النقص مدخلاً شعرياً وإبداعياً ويتنازل عن الكمال والقوة، ولقد ابتدأ الأمر بواسطة تهشيم النسق التقليدي وتكسير عمود الشعر حيث كانت قصيدة (الكوليرا) لنازك الملائكة وقصيدة (هل كان حباً) للسياب مشروعاً لتأنيث القصيدة عبر اختراق النسق من جهة وتكسير النموذج التام من جهة ثانية بوصف عمود الشعر علامة ذكورية ترمز إلى الفحولة وتتسمى بها، وجاءت الحركة لفتح الباب أمام نسق شعري جديد ابتدأ بتأنيث الشكل عام 1947 عام ظهور القصيدتين،(20) ثم جاءت جهود متواصلة بعد ذلك أفضت إلى تأنيث النسق عبر أنظمة القول وأساليب الإبداع اللغوي حيث جاءت قيم إبداعية جديدة تعتمد على المهمش والناقص والضعيف واليومي والحياتي والإنساني، في مقابل الكامل والقوي والمتعالي مما هو من صفات النموذج الفحولي.

ولقد أفصحت نازك الملائكة عن أسباب دفعتها إلى اشهار تمردها على النموذج وحددت أربعة أسباب هي: (21)

أ- [illegible]

ا- [illegible]

ج- [illegible]

خ- [illegible]

وإذا حددت نازك فعلها بهذه الأسباب فإن هذا يعني أنها تتهم النموذج العمودي بلا واقعيته وبتسلطه على المبدع وحرمانه من الاستقلال بوصفه نموذجاً مهيمناً، وهي أخيراً تشير إلى مشكل (المضمون) وكأنها تشير بذلك إلى غلبة النسق الذكوري في النص العمودي متعالياً بذلك على ما في اللغة من إمكانات مكبوتة ومهمشة. وتجيء نازك الملائكة بوصفها أنثى وبوصفها يافعة وهما صفتا نقص وضعف حسب معايير النموذج، تجيء لتعلن أن الناقص والمهمش والضعيف ليست قيماً ساقطة ولكنها تستطيع أن تكون قيماً إبداعية إذا ما استنهضت الحس الإبداعي فيها وتسلحت بالشجاعة والندية. وهذا ما حدث فعلاً حيث تجرأت هذه الأنثى اليافعة على عمود الفحولة وتولت تهشيمه وتكسير عموديته وإحلال نموذج منافس وجديد.

■- [illegible]

ولا شك أن لدى نازك الملائكة وعياً قوياً بما تتصدى له من دور عبر إحساسها الشديد بذاتها كذات مقموعة وإحساسها بالأشياء الصغيرة مثلما هي صغيرة أمام النموذج الفحولي، ولقد أفصحت عن انشغالها بما هو مهمل وهامشي ومغفول عنه وعن مسعاها إلى جعل ذلك قيمة إبداعية وتأسيس النص الحر على هذه الشعريات وذلك في حديثها عن قصيدتها (الخيط المشدود إلى شجرة السرو)(22) حيث صارت الأشياء الصغيرة تتكلم، وحيث جرى تكسير فحولية الرجل في هذه القصيدة وصار الرجل ضحية لتسلطه وكبريائه، وجاء نص القصيدة متطابقاً في شكله ومضمونه حيث الشكل غير العمودي والمضمون غير الفحولي وتأنيث النص هنا شكلاً ومضموناً بواسطة توظيف النقص، نقص الأوزان وتفتتها مع تفتيت جبروت الرجل في النص وإظهاره منكسراً ومهشماً.

-5-

ذاك وجه البداية كما ارتسمت عند نازك الملائكة وهي بداية لحادثة بعيدة المدى بوصفها حادثة ثقافية دالة، ومن هنا فإن علامات تأنيث النسق الشعري أخذت وجوها متعددة ومتنوعة حيث شاهدنا ثورة إبداعية في اللغة ذاتها ابتدأت بميزان القول الشعري وامتدت إلى موازين الكلام وأنظمة التفكير اللغوي وأساليب الإنشاء الإبداعي. تقوم كلها على مبدأ (النسبية) كنقيض للعمود الكامل والنص المطلق.

والشعر هنا يعتمد على (التفعيلة) بوصفها قيمة أنثوية تحبل بإمكانات الولادة والتوليد مما جعل مبدأ النقص أساساً توليديا وليس عيباً، على نقيض مبدأ الوزن العروضي التام حيث هو ميزان فحولي متعال ومغلق.

ويمتد مبدأ النسبية ليعم الخطاب الإبداعي كله حيث جاءت اللغة بمستواها المحكي بما إن الحكي ذاته مستوى لغوي مؤنث.(23) وجاءت قصائد نازك الملائكة وقصائد السياب معتمدة على أساس (الحكي) حيث صارت الحكاية قيمة شعرية يتولد منها النص والقول الشعري ونشأ للنص رحم إبداعي يحبل بالدلالات والولادات المتضاعفة. وصار القول الشعري ذا أساس عضوي فيه حيوية بمعنى النص الحي والرحم الإبداعي الذي يزاوج ما بين الشعري والسردي ويؤلف جملة شعرية جديدة فيها شعر وفيها حكي وتنطوي على رحمها الخاص بها كمولد دلالي قابل للتلاقح والتوالد، وبذا دخل النص الشعري إلى مستوى جديد يقوم على التعدد والتنوع وتجاور الأصوات بديلاً عن الصوت الواحد. وتكسرت بهذا الأنا الشعرية الصارمة التي كانت تطغى على العمود القديم وتدير أنظمة الخطاب الشعري التقليدي وآلت هذه (الأنا) الفحولية إلى حال من الانكسار والتهشم مثلما تهشم عمود العروض. ولقد أخذ ذلك أبعاداً ثلاثة متوسلاً بالحكاية بوصفها فعلاً من أفعال الحمل والولادة، أي الإبداع بمعناه الأعمق، وبالحزن بوصفه قيمة دلالية جوهرية تجعل النسق أكثر غوصاً على المكبوت الإنساني، وبالتالي فإن القصيدة بوصفها أماً ورحماً ولودا تصبح هي القيمة النسقية للإبداع الحر. ولسوف نقف على هذه الأبعاد واحدة واحدة فيما يلي من قول.

5-1 النص الضيف/ الحكاية أنثى دلالية.

يظهر بدر شاكر السياب في حركة الشعر الحر (قصيدة التفعيلة) بوصفه الشاعر الكاشف لجسد النص الجديد، ذلك لأنه قد أدرك أن الجسد الحي يتحرك بالضرورة بواسطة قدمين اثنتين، وهما عنده الإيقاع والحكاية، ولقد اشترك مع نازك في هذا الاكتشاف وأسهما معاً في فتح ثغرات فككت النسق العمودي وحررت القصيدة من سلطة العمود، ثم دخلا معاً إلى نظام القول الشعري بتوظيف الحكاية توظيفاً شعرياً ألف ما بين الإيقاع الحر والسياق الحكائي المشعرن.

وإن تراءت لنا اليوم قصيدة (الكوليرا) لنازك وكأنما هي نص ساذج وبسيط إلا أنها في وقتها (عام 1947) كانت فتحاً وبداية شجاعة لفتاة يافعة تجرأت على عمود الفحول وعلى نظام لغتهم. وفي هذه القصيدة إضافة إلى لعبة الإيقاع – توظيف للحكاية واستنبات لفكرة النص الولود، وفكرة التزاوج الدلالي حيث يأتي الموت والولادة معاً في رحم نصوصي لا شك أنه رحم قابل للتلقيح والتناسل،(24) ثم جاءت نازك بقصائد مثل (الخيط المشدود إلى شجرة السرو)(25) وقد كتبت القصيدة بعد سنتين من كتابة الكوليرا أي عام 1949 وقصائد مثل (مر القطار) و (الأفعوان) و (خرافات) و (نهاية الألم) و (أنا)، وكلها من نصوص ديوانها (شظايا ورماد)، وفيها تدخل نازك إلى فكرة التزاوج بين العناصر والثقافات(26) ومن ثم تأسيس رحم دلالي للنص تتولد عنه الشعرية الجديدة حيث تصبح (الحكاية) قيمة شعرية وأساساً إبداعياً.

ولكن الإنجاز الأكبر هنا سوف يسجل للسياب الذي أبدع بشكل لافت في توظيف (النص الضيف) ونقصد بذلك استخدام السياب للأسطورة استخداماً شعرياً جديداً فيها تجريب أولاً ثم إنه تجريب أفضى إلى نجاح إبداعي ملحوظ.

[illegible]

ومن الواضح أن السياب كان يحس بجفاف النسق الشعري القديم وضيقه، ويحس أن في نفسه توترات شعرية لا يستوعبها النسق العمودي ولقد أشار إلى معاناته مع النص في قصيدته المعنونة (القصيدة والعنقاء) حيث يردد:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] .(279)

وعبر الكتابة والشطب تأتي (الفكرة العنيدة)، وهذه الفكرة العنيدة هي النسق الشعري الجديد الذي وجد طريقه عبر الحكاية والأسطورة التي صارت للسياب بمثابة (الغرفة الجديدة الواسعة):

[illegible]
[illegible]

هذا الإحساس العنيف لدى السياب بالتوتر الإبداعي من جهة وضيق النسق العمودي من جهة ثانية هو ما جعله يفرح بالاكتشاف الجديد في تحطيم الوزن العمودي أولاً ثم في تعرفه –عبر جبرا إبراهيم

جبرا– على ثقافة الأساطير القديمة بوصفها حكايات إنسانية تحمل بذور الهاجس البشري المقموع، وراح يوظف الأساطير في نصوصه توظيفاً تدرج في مراحل ترقى بها الإبداع عنده إلى أن بلغ اللحظة التي فيها لانت الفكرة العنيدة.

على أن تليين العنيدة وترويضها أخذ منه عناء وتجريباً متواصلاً بدأ –أولاً– بمجرد الضيافة الكريمة للنص الضيف، حيث تحل الأسطورة حلولاً قسرياً، ولكن الشاعر يظل حيوياً ومنفتحاً على التجريب والبحث إلى أن يدخل في مرحلة أكثر نضجاً حينما زاوج ما بين الأسطورة والكتابة وجعلهما معاً أساساً شعرياً كما هو في (المومس العمياء) و(حفار القبور) ثم انتهى أخيراً إلى مرحلة متقدمة في صناعة الفن الشعري حينما أحدث اندماجاً تاماً بين عناصر الحكي المتحدة والمتضامنة كما في (أنشودة المطر) حيث جرى تبيئ الحكاية الأسطورية مع الحكاية الذاتية وجاء سطح النص خلوا من ضغط النص الضيف ودخل الضيف إلى جوف الدار وصار من أهلها، وانفتح النص قائلاً:

[illegible]

... [illegible]

وهنا نجد نصاً مؤنثاً يقوم على كائن أنثوي حالٌ في النص وليس أجنبياً عنه وليس مجرد ضيف عزيز، وتتحول الأسطورة هنا من عشتار البابلية إلى نواة نصوصية يتولد عنها نص حديث بسياق حديث وبالتالي فهو نسق جديد تصبح فيه (الأنوثة) قيمة شعرية فهي ليست كائناً متغزلاً به وكأنما هو مجرد معشوق جسدي شبقي أو مجرد عامل تحفيزي على القول، كما أنها ليست مجرد مجاز بلاغي أو استعارة طارئة على النص أو حكاية خارجية، ولكنها هي النص ذاته، ولذا تأتي قصيدة (أنشودة المطر) بوصفها قمة إبداعية تحمل صورة النص ذي الرحم الولود. ولم يحدث هذا إلا بعد بحث طويل ومعاناة باتجاه (الفكرة العنيدة) والرغبة في تليينها.

■ [illegible]

[illegible]:(28)

[illegible]

[illegible]

...

[illegible]

[illegible]

يتحول الشاعر الشخص إلى (ذات شاعرة) لا تكذب لأنها ذات ميتة والأموات لا يكذبون، وبما إنه ميت فإن دماغه عالمي وإنساني وكوني. وهنا تأتي الحكاية بما أنها صدق خالص وبما أنها إنسانية وكونية، وإذا ما جئنا إلى أنشودة المطر نجد الحكاية مخزونة في جوف النص (حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال – لم تترك الرياح من ثمود في الواد من أثر).(29)

الحكاية أنثى ساكنة ساكتة (مقموعة) وإذا نزع عنها قمعها (بكسر القاف) عنوة فإن العينين تتحولان من غابتي نخيل إلى ألف أفعى تشرب الرحيق. فالوباء مخبوء بالمطر.(30) والشرر الناري مخبوء في العينين اللتين طالما تغزل بهما الفحول وحولوهما إلى مجرد زينة جسدية شبقية، لكنهما هنا يتحولان إلى

■ [illegible]

حكاية تفضح البغاة والزناة، أحفاد أوديب منتهك حرمة الجسد المؤنث، الجسد الأم، والرحم الولود، هؤلاء الذين ينتهكون كرامة الأنوثة ويحولونها إلى بغي:

[illegible]

[illegible](31)

هذا هو شعار الزناة منتهكي حركة الجسد المؤنث، وهنا تتحول الأنوثة إلى (حكاية) تدين الاغتصاب والانتهاك والعنف إذا ما فض الرجال ختم الحكاية فإنها تتحول إلى رياح لا تبقي في الديار من ثمود من أحد.

[illegible]

هذه جملة شعرية حكائية لا تأتي في نص عمودي حيث إن ثقافة الفحولة تعبد المال وتسخر الإبداع الشعري من أجله إلى أن صار فن المديح والتكسب أهم فنون الشعر عندهم فهو جالب المال. ولكن المال في النص الجديد هو (شيطان المدينة) وهو

السبب في انتهاك حرمة الجسد المؤنث وتحويله إلى البغاء ولم يكن بد لهذه (العنيدة) من أن تتحول إلى حكاية يتنشأ عنها رحم نصوصي يدين القبح ويفضحه عبر قيم دلالية مغفول عنها وهي قيمة الموت حيث الميت لا يكذب وقيمة الأسطورة حيث الحكاية التي لا يمكن تكذيبها وقيمة الولادة حيث لا أحد يرفض الميلاد سوى الثقافة الجاهلية التي تئد الجسد الغض المؤنث لتخلص منه وتلغيه من السياق الثقافي.

ولكن الأنوثة تعود هنا في هذا الفتح الإبداعي لتؤسس لها نسقاً حياً لم تستطع جهود الفحول على وأده على الرغم من كل المحاولات.(32)

ولقد أدرك السياب جناية الفحولة ضد المحكي والمؤنث، وهو ما نراه في قوله: (الديوان 319)

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

في هذا النص إشارات إلى الحكي بوصفه قيمة أنثوية مقموعة بقمعها الفحول ولكن الشاعر هنا يعيد للأنوثة وللحكاية وللطفولة قيمها المعنوية ويوظف ذلك كله في التأسيس لذهنية شعرية جديدة تتحرر من شروط النسق القديم وتشرع في تأسيس نسق جديد حر .

2-5 الحزن بوصفه أنثى.

[illegible]

في النسق الشعري العمودي كانت الفحولة هي القيمة الشعرية حيث القوة والتفرد والذات المتعالية، وهذا نسق لا ريب أنه اصطناعي ومفتعل وبالتالي فإنه نسق متعال وغير واقعي. حتى لقد احتار باحث مثل غرونباوم وعجز عن تصنيف شعر الرثاء مع أشعار الفحول وراح يعده فناً نسائياً رابطاً الرثاء بأصل نسوي مع عادة النياحة وأناشيد النواح النسائية.(33) ولعله في ذلك قد تطبع بطابع الفحولة فرأى كل ما هو وجداني وإنساني وغير نفعي فهو -إذن- غير فحولي وبالتالي فإنه نسوي. وكان مثال الخنساء مسعفاً غرونباوم ولتعزيز فكرته.

والخنساء شاعرة مفردة سواء بوصفها امرأة في تراث رجالي أو في كونها شاعرة الرثاء ولذا فإن نسوية الرثاء لن تتأتى من كونه فناً تقوله النساء وإنما تأتيه الصفة من كونه فن المشاعر المكبوتة وصوت الضمير الذاتي وصوت الحزن.

وحينما نقول الحزن فإننا نضع أيدينا على معنى أساسي من معاني الحياة، وهو المعنى الذي كانت تتعالى عليه الفحول. فالفحل رجل قوي لا ينكسر ولا يضعف ويجب ألا يظهر في شعره أو قوله انكسار أو ضعف، فهذه أمور مضادة للفحولة، وجرى بذلك تطابق بين شكل القصيدة العمودية وهو شكل تام البناء متماسك التركيب وذو ظاهر متكامل وقائم بذاته ومستغن عما عداه وهذا شكل ينعكس على مضمونه من حيث صفات التمام والكمال والتعالي، وهذه هي القيم الشعرية الفحولية. وما خرج عن هذه الصفات فهو نسوي كالرثاء أو متخنث كقوافي ابن قيس الرقيات -وقد سبق القول فيها-، أو مهموس وهو الموصوف بالأنثوي كما حدث لدعوة مندور . وهذا يعني إغلاق النموذج الفحولي واكتفاءه بصفات الكمال والتعالي.

ومن هنا يأتي انكسار النموذج في أوزانه متساوقاً مع انكسارات أخرى تغير من دلالات النسق الشعري ومن أنظمة الخطاب

وأساليبه. وجاء شعر فيه انكسار وتهشم في أوزانه وفي دلالاته، وكان (الحزن) هو القيمة الدلالية الأبرز شعرياً ونسقياً بوصفه علامة على تأنث النسق.

ولقد تصاحب (الحزن) بوصفه أصلاً دلالياً ونسقياً مع القصيدة الحرة، وفي قصيدة الكوليرا كان الانكسار الوزني مصحوباً بالانكسار الدلالي حث الحزن من جهة والحكي من جهة أخرى هما الفعلان الشعريان المشكلان للنص وهما معاً قيمتان غير فحوليتين.

ثم سار الحزن ليكون علامة أولية على هذا النسق الشعري لدى نازك ولدى السياب معاً. ولقد تدرج عند نازك على ثلاثة مستويات أولها المستوى البسيط ثم المركب وأخيراً العضوي. وما بين الكوليرا و (مرثية امرأة لا قيمة لها)(34) و (إلى أختها سها)(35) و(هل ترجعين)(36) و (إلى عمتي الراحلة)(37) و(صائدة الماضي)(38) و (مرثية يوم تافه)(39). حيث نرى الحزن بمستواه البسيط، وهو الحزن المتغذي على حادثة الموت والمتمثل على شكل مرثية مثلها مثل المراثي التقليدية وهذا هو المستوى الأول لسيرة الحزن لدى نازك.

ثم يأتي الحزن المركب حيث يتنشأ الحزن عبر ولادة نصوصية، وذلك في قصيدة (الخيط المشدود إلى شجرة السرو)(40)، وفيها تتطور صناعة الحزن حيث يأتي الحزن من داخل النص وبأسباب

نصوصية مبني بعضها على بعض، ويجري في القصيدة استنبات الحزن في نفس الرجل بطل النص، والذي كان في أصله عاشقاً لبطلة النص فغدر بها وهجرها ثم عاد بعد هجران طويل ليكتشف أن حبيبته قد ماتت ولم يجد أمامه شيئاً يتعلق به سوى خيط مشدود إلى جذع الشجرة وتعلق ذهنه بهذا الخيط، حيث احتل الخيط ذهن الرجل وأشغله عن نفسه وعن حياته.

هذه هي حكاية القصيدة، وهي بهذا نص يعتمد على الحكي والحبك لرسم دلالاته ثم إنها تصطنع حدثاً جوهرياً بموت الحبيبة كي يدخل الفحل في (الحزن) ويذوق طعم هذا الجنين المؤنث.

ثم إن الرجل الفحل قد وضع في موضع لا يجد معه بدا من ملاحظة ما لم يكن يراه من قبل وهو الخيط المشدود إلى الشجرة مما يؤدي به إلى ملاحظة هذ المنسي المهمل والمغفول عنه، تماماً مثلما نسي الرجل حبيبته وهجرها ثم عاد ليضع نفسه في الحزن وفي الهامشي.

كتبت نازك الملائكة هذا النص عام 1949 أي بعد سنتين من كتابة الكوليرا ومن ميلاد القصيدة الحرة، فهو النص الطفل الغض ذو السنتين والذي هو على مشارف الفطام بعد أن تغذى على لبن الأم الحنون، ولذا فهو نص حي ومتحرك ومتغذ بالمعنى الأنثوي، وجاء مركباً ومسبوكاً سبكاً حكائياً يتخلق المعنى من تراكيبه وحبكته السردية والدلالية. مفارقاً بذلك المستوى البسيط للحزن الرومانسي والمراثي الشعرية.

ثم يأتي المستوى الثالث، وهو العضوي والمتمثل بقصيدتها (ثلاث مرات لأمي)(41) وهي نص يتكون من ثلاث قصائد: أغنية للحزن، ومقدم الحزن، والزهرة السوداء، حيث يجري افتتاح النص بهذه الكلمات:

[illegible]

[illegible]

هو الغلام المرهف، والقصيدة مكتوبة عام 1953 بعد ست سنوات من الكوليرا مما يجعل النص غلاماً مرهفاً يسير على قدميه جارياً وناشطاً ومحققاً نقلة نوعية في الأداء الشعري حيث تتضح النظرة الدلالية لهذا المعنى العميق الذي هو الحزن، ليس بمعناه الرومانسي البسيط ولا بمعنى الرثاء التقليدي، وإنما هو نوع دلالي محدث يتحول فيه الحزن إلى عنصر شعري عضوي إنه (خيطنا الأخير وفيه من أمسنا ألف شيء– قرارة ص123).

وما دام أنه الخيط الأخير فهذا ربط عضوي له بالخيط المشدود إلى شجرة السرو، ولذا فإنه حزن أصيل وعضوي.

ونازك الملائكة في هذه القصائد الثلاث تطور مفهوم الحزن لتجعل منه مادة للاحتفاء والاحتفال بوصفه أمراً مطلوباً وأساساً

حياتياً فهي لا ترفضه ولا تخاف منه ولا تفر منه، إنها تطلبه وتفسح له

الطريق وتجعل منه غلاماً مرهفاً يحتاج إلى من يحضنه ويحبه ويرأف به ويتحول الحزن بذلك من معنى مقموع يتعالى عليه الشاعر الفحل أو معنى مكروه يفر منه الشاعر الرومانسي إلى معنى مطلوب ومحبوب، ولذا فإن قصيدة نازك هذه تركت أثراً شعرياً عميقاً وواسعاً في الجيل الشعري كله وسجلت هذه القصائد حضوراً وأثراً بالغاً في كافة شعراء الجيل.(42) ذلك لأن المعنى الجديد للحزن أكسب الخطاب الشعري منظوراً جديداً كشف فيه الحجب عن المعاني المقموعة والمهمشة، وأعاد القيمة لواحدة من الدلالات الجوهرية في الوجود الإنساني. ولقد ظل هذا المعنى معزولاً ومهملاً لدى السادة الفحول إلى أن جاءت القصيدة الحرة فحررت هذه الدلالة من إسارها.

ولقد أسهم السياب إسهاماً جليلاً في ترسيخ هذه الدلالة وزرعها في جسد القصيدة الحرة حيث يجري استنطاق دموع الرجال الذين لم يكن لهم دموع في زمن الفحولة، ويجري توظيف الحزن بأسلوب أكثر تعقيداً وأعمق تركيباً حتى ليصبح الحزن ضمير النص ونسقه. والحزن لدى السياب يأخذ بعده الأعمق لأن القصيدة عنده تنبني على أساس عضوي هو هذا الحزن الأعمق الذي يشكل روح النص ويبني دلالاته، ويمثل السر الإبداعي في تجربة السياب وهو ما سنراه في الفقرة التالية

[illegible]

3-5 القصيدة بوصفها أماً.

إن كانت القصائد أبناء الشاعر كما هي صورتها لدى الفحول،(43) فإن هذه البنوة تأخذ في سياق فحولي يجعل الشاعر (أباً) بمعنى أنه مصدر القوة والسلطة، وبذا فهو الكامل مبنى ومعنى، غير أن الضمير الشعري الحر يأخذ نسقه من الفعل الإنساني، ويتمثل هذا في تجربة السياب الإبداعية، حيث يتحول الشاعر الأب إلى طفل تائه ويتحول الفحل إلى غلام مرهف (حسب عبارة نازك عن الحزن). وهذا الغلام المرهف يأتي مكسوراً ومنكسراً ثم انكسار النص بعد تحطم عموده العروضي.

عمودان يتحطمان، عمود القصيدة وعمود الدلالة، مما يجعل الحزن غلاماً مرهفاً تمد له نازك الجسور لكي يسير وينمو، وإن كانت نازك هي الأم والحاضنة فإن السياب لا يأتي بوصفه الأب والراعي فيعيدنا إلى زمن الفحولة، ولكنه يأتي بوصفه ذلك الغلام المرهف ويسمح لانكساراته بأن تفصح عن ذاتها وتشهر عن حقيقتها المخبأة منذ عهود.

ويبدأ الأمر عند السياب بإدراكه لقيم الحكاية من جهة والأنوثة من جهة ثانية وبإدراكه لطفولة الكائن الإنساني من جهة ثالثة،(44) وإدراكه لهذه القيم ساعده على كشف زيف الدعوى الذكورية بكمال الذات الشاعرة وقوتها، وهذا جعله يكشف انكسارات هذه الذات ونقصها مما يجعلها محتاجة إلى الآخر وليست كاملة، ومما يجعل الذكورة عاجزة عن مواجهة الحياة بذكوريتها فحسب، ولذا فهي محتاجة إلى منظومة قيمية تستمدها من غيرها ولذا فإنه يكشف عن عيوب الذات ونواقصها ويبحث عن حل للمعضل الإنساني مما يجعل الشعر خطاباً إنسانياً وصرخة بشرية، وسؤالاً ملحاً وإشهاراً صادقاً عن الجوهر وكشفاً للزيف والادعاء، وهذا هو لب الصياغة الجديدة مما يجعلها نسقاً جديداً وحراً.

ولم يصل السياب إلى ذلك مباشرة ولكنه حققه عبر التجريب والاستكشاف والبحث القلق، وعلامة ذلك أننا نرى السياب يبدأ نصوصه في بدايات فحولية ما يلبث أن يلتفت عنها ويتجه إلى تأنيث قصيدته وكمثال على ذلك نقف على قصيدته (مدينة بلا مطر)(45) حيث يفتتح النص بفاتحة تفوح منها رائحة

الفواتح الفحولية والمطالع العمودية:

[illegible]

هذه قصيدة تبدأ فحولية في نسقها اللغوي وفي روحها الداخلية حيث يهب تموز الفحل من نومه ليعود ليابل الأنثى كي يرعاها. والأنوثة هنا محتاجة للفحولة ولا تقوم إلا بعمود الفحولة مثلما أن القصيدة لا تولد إلا عبر النسق الفحولي. غير أن هذه

أليست سوى بداية النص الذي ما زال مرتكساً إلى الشرط القديم، وهو شرط ما يلبث النص أن يصحو منه وتأتي (عشتار) لتحل محل تموز وتتولى عشتار أطفالها الباحثين عنها لأن أطفال بابل اكتشفوا أن الأب لا يقوى على إطعامهم وسد جوعهم ولذا ظلوا يبحثون عن الأم:

هاجت عذاري يد
لا جاحم . ك؟ تحلة" مفرنج هوذ
ة بر لحنيذ نحذ .. وألا شوا ة انع عمذ
حرنظ مرم لتقيذ م غرريكطدار
هاجت ع حرنع غريكريكطرع لمة" تعريد
ممع حرمستك لثقة ة ارنع ختحنى
هاجت عق غريكلكلاة؟ "عم تقيم" عم تحلة
فرذ ادم شخنخي الأقسوك تطرذ هنطي خلفي لدب
زلع ة مصحي جذ مل ة ق .مالد ة تمزمهذ.(46)

يتجه الأطفال إلى الأم متوسلين بالحكاية وبالرمز المؤنث وبعناصر الحياة الأساسية: الخوف والجوع والحاجة. وهي عناصر لا يستجيب لها الأب/ الفحل الذي ينفث رياحه بوصفه (آذار) القاسي والمتسلط، ويكتشف الأطفال حاجتهم ويرون نقصهم ولذا يتوجهون إلى (الأم) هنا في هذا النص الذي ابتدأ فحولياً ثم تأنث. وهو قد تأنث لأسباب إنسانية وجوهرية، فالنص طفل (غلام مرهف) وهو محتاج إلى أم. هذه الأم الحكاية الأم الأسطورة والأم القصيدة. تلك التي نجدها في كل نصوص السياب كما هنا وكما في (أنشودة المطر) التي تقرأ فيها الأم/ الحكاية:

قأ جفيلا اذ كريدى فك أ جهيل
اا م آ اللهقى لنف لمد عل
ظرحج خ" ل حي ك ذ غريك زيك
ظحوك د: "لنج نع تحنع.."
لا انع آ م تحنع
فام ة هزا زيكخف آمة: متق
في جذ ايلك آمل مد ابيلكحنع
ةز . ادم تغيا ذ هتسذ ايطرذ.(47)

عنصران أنثويان جوهريان: الأم والحكاية. ولقد آثر الشاعر الحكاية بوصفها نسقاً مؤنثاً وخطاباً أمومياً ووحد بينها وبين الأم التي تظل جسداً غائباً وروحاً حاضرة، ومن هنا جاءت القرية لتحل في النص بوصفها أماً أيضاً. وتتردد جملة (جيكور أمي)(48) في نصوص السياب حاملة معها صفات الأمومة والحنان:

حرتعذ لزى جلهى غمد اكه ا
...
حرتعذ لنى غسذ ايلك فلرمذ
زغى اد اذ ا آنفتنى لامزد ط
...
حرتعدتك لى جلذلى فطهسى هسي
...

ظوسدعذي فو
ق حرفع آلي
ظرح تقيب هيب
ولأمعذب حج ب
مسنفعب حرتقيب.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] (49)

من هذا النسيج الإبداعي يتنشأ لا أقول نص شعري جديد فحسب وإنما يتنشأ إنسان مختلف، هذا الإنسان القابع من وراء النص وهو ذات تحمل اختلافاتها وتميزاتها لأنها ذات أدركت أنها مختلفة وبالتالي صارت متميزة وجاءنا الإنسان كبديل عن الفحل. هذا الإنسان الذي أحس بالمعول الحجري:

[illegible]

[illegible] (50)

تدمرت صورة الأرض كما عهدها من قبل، وجاءت إليه صورة مختلفة للأرض وللأشياء، واعترف بهذا الدمار وأبصره وتبصر به ولذا نطق باختلاف وتميز وتنازل عن صورة الشاعر الأب لأن هذا الشاعر انقرض فعلاً ولم يعد ضرورياً لأنه لم يعد واقعياً وصحيحاً وجاء بديلاً عنه إنسان يرى القصيدة (أمّاً) ويرى الحكاية هوية ويرى الأنوثة حاجة وضرورة حياتية.

ومن هنا يجئ (المطر) بوصفه عنصراً توليدياً به تتأنث الأرض وتحبل وتلد في مقابل حالة (اللامطر) وهي حالة الجدب الذكوري وحالة سيطرة (أدونيس) المتسلط.(51) وهذا يؤدي إلى انكسار الرجولة وضعفها وتحولها إلى حال من الخوف لا تدري عنه إلا حينما تواجهها لحظة الحكي، ولحظة الحكي هي لحظة الكشف والمواجهة:

[illegible]

[illegible]

[illegible] (52)

تتواضع الرجولة وتدخل (مع) الأطفال في الوحشة والصمت والترقب بانتظار الحكاية والأم مع الاعتراف بالجوع والخوف حيث يتغلب الفعلي واليومي ويظهر المقموع.

4-5

لدى السياب تجتمع عناصر التذكير في مواجهة سافرة مع عناصر التأنيث، ونرى تموز وأدونيس وآذار وبويب في مواجهة عشتار وجيكور والقصيدة العنقاء، وعلى عكس النسق القديم فإن عناصر الذكورة تنهزم أمام عناصر التأنيث ورأينا في الفترة السابقة تراجع تموز وآذار أمام عشتار وهو ما أحدث تغييراً نسقياً في علاقات القوى بين العناصر والأشياء، ومنه يأتي تغيير جوهري في التصور الذهني لدلالات العناصر. فالوطن -مثلاً- لدى ابن الرومي هو منزل مملوك يملكه الشاعر وله الخيار في بيعه أو الاحتفاظ به وله فيه مآرب وهو حقيقة وواقعاً (ملك) يمتلكه الشاعر. فالشاعر مالك وآمر وفاعل. هذا هو الشاعر/ الفحل.(53) ثم يجيء بعد ذلك الشاعر الرومانسي حيث يتحول الوطن إلى كعبة يطوف بها الشاعر وإلى مغنى وإلى موطن حسن وإلى دار أحلام- كما هي لدى إبراهيم ناجي في قصيدة (العودة)(54) والوطن هنا ملكية خاصة والشاعر مالك متسلط أو عاشق هيمان. وفي كلتا الحالتين يظل الوطن خارجياً ومفعولاً به. والفاعل هو الشاعر.

[illegible]

أما لدى السياب فإن الوطن يتحول إلي (أم): جيكور أمي، ويتحول إلى أنثى واهبة معطاءة (عشتار)، وبما إنها كذلك فإن المذكر يتحول إلى طفل لهذه الأم وليس مالكاً لها متسلطاً عليها أو عاشقاً فاعلاً، إنه هنا محتاج إليها طالب لها باحث عنها يدله عليها الجوع والخوف والضياع وما لم تأت فسيظل مكسوراً وتائهاً.

وبما إنها أم، وبما إن الشاعر محتاج للأم فإن كل تذكير يتراجع أمامها متقلصاً إلى كائن محتاج وبالتالي فهو كائن ضعيف، ولذا جاء (بويب) ليكون طفلاً في أحضان جيكور ويجري تعريف بويب بأنه نهر (في) جيكور. إنه غلام مرهف يعيش في حضن جيكور. والسياب هنا يختار جيكور لأنها مؤنثة فيعلي من شأنها ويمحور النص من داخلها ويعيد صياغة مؤنثة تخضع للتأنيث وتستجيب له وتعري التذكير في الوقت ذاته وتفضح عجزه وضعفه واحتياجه. ومن هنا لم يأت (بويب) بوصفه أباً ولكنه يتراجع

ليصبح جنيناً في رحم الأم، وتأتي جيكور أماً وحاضنة وليست بنتاً أو جارية أو معشوقة.

5-5 من الفحل/ إلى الإنسان:

في القديم الفحولي وقف المتنبي هاتفاً حيث لم يجد غضاضة بأن يقول كلمته الشعرية الفحولية المجلية: (إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشداً) و (أنا الصائح المحكي والآخر الصدى).(55) وهو بهذا يتجاوب مع ما روي عن الفرزدق الذي أطلق القول السائر : إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها. قاله في امرأة ذكر له أنها قالت الشعر .(56)

في هذه الأقوال تظهر الفحولة بوصفها ذاتاً مغلقة لا تقيم وزناً للآخر فالآخر ليس سوى صدى للذات هذه الذات التي هي معادل صوتي للمطلق (الدهر) وهي ذات مذكرة فحسب، وإذا ما حاولت الأنثى أن تقول الشعر فهي دجاجة تصيح صياح الديك ولا بد من ذبحها، لأنها تجرأت على حق من محتكرات الفحول.

هذا هو منطق الفحولة بوصفها أناً مغلقةً وبوصفها صوتاً مفرداً لا آخر له.

أما الشاعر الحديث فهو أقرب إلى البشرية والواقعية الإنسانية ونجد ذلك في قول السياب عن نفسه كشاعر وعن شعره كنص مائل حيث يصف قصائده قائلاً:(57)

[illegible]

[illegible]

هذا قول يقابل نشيد الدهر للمتنبي ويناقضه، فالشاعر هنا لا ينتظر انطلاق الدهر في الانشاد، ولكنه يكشف عن الشكوى والمرارة ويشير إلى مأساة الإنسان حينما ينكسر صوته وتتكسر صورته.

وهذا وعي بالذات وبحقيقتها الإنسانية لايمكن حدوثه في النسق الفحولي ولكنه يحدث في النسق الحر وهو نسق يسمح للتعبير عن الذات وانكساراتها كما أنه يبيح للدجاجة أن تصيح لا كصياح الديك ولكنها تصيح صياحها وبصوتها وبكلماتها التي هي قصائد مؤنثة وصياح مؤنث.

5-6 وفي الختام نقول إن ما جرى في نهاية الأربعينات من فتح شعري هو حادثة ثقافية لها دلالاتها الحضارية، وحدوث الفعل بيد امرأة شابة أولاً كان يحمل دلالاته الرمزية التي تتجه نحو كسر عمود الفحولة شكلاً ثم مضموناً مما أسس لنسق شعري جديد يقوم على تأنيث الخطاب الشعري. ودخول العنصر النسائي في إبداع الشعر والتأسيس له وفي التنظير للخطاب الإبداعي أثمر عن فتح ثقافي كبير جاءت بعده طوابير النساء المبدعات في فن هو في الأصل فن الفحول، وكان دور المرأة فيه هامشياً وثانوياً، ولكن الحدث هذا نتج عنه شاعرات مبدعات في عقود قليلة وهو رقم لا يقارن به أي رقم في قرون الشعر العمودي كلها، وفي مقابل شاعرة واحدة وحيدة هي الخنساء ومعها بعض مقطوعات معدودة جاءنا جيل بعد جيل من نساء الشعر ومبدعاته. وهذا لم يتحقق ولم يك ليتحقق لو ظل النسق الفحولي هو الأصل الإبداعي في الشعر.

وجاء دور ثقافي يمس الخطاب الإبداعي ذاته، حين دخل اليومي والمقموع والهامشي ليكون قيمة إبداعية مما أنسن لغة الشعر وأنسن الشاعر وجاء الشاعر بوصفه إنساناً وليس إلاهاً أو نبياً أو فحل الفحول أو (أنا) طاغية، وإنما هو بشر فيه نقص وضعف ومحتاج ومنكسر . وهذا ما جعل القصيدة الحرة تتحرر حقاً من قيود الفحولة وادعاءاتها المزعومة، وجدد الشاعرات والشعراء مجالاً في القول الشعري لكي

يمارسوا فيه إنسانيتهم وبشريتهم الطبيعية، ولقد أشارت فدوى طوقان إلى ذلك وإلى كون القصيدة التفعيلية تمنحها مجالاً حراً في القول وفي تحقيق الذات(58)

ومن هنا صح لنا أن نقرأ قصيدة الشعر الحر (قصيدة التفعيلة) بوصفها حادثة ثقافية لا حادثة عروضية أو أدبية أو جمالية مجردة.

❑

[illegible]

□□ الهوامش

1- تردد ذلك كثيراً لدى شعراء ونقاد انظر. مثلاً نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر 37 مكتبة النهضة بغداد 1965.

2- انظر عبد الله الغذامي: الصوت القديم الجديد 18-31 الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1987 وانظر يوسف عز الدين: في الأدب العربي الحديث 219-227 الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1973.

3- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد 99 مكتبة الخانجي القاهرة 1971 وإحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر 35 عالم المعرفة الكويت فبراير 1978.

4- تناولنا ذلك في مبحث (تأنيث القصيدة) وقد ألقي البحث في مهرجان الشعر في القاهرة نوفمبر 1996 ونشر في مجلة (علامات) ديسمبر 1996 ص ص 7-22 جدة، النادي الأدبي الثقافي. وفي مجلة (فصول) صيف 1997 ص ص66-72.

5- أدونيس: ها أنت أيها الوقت 29 دار الآداب بيروت 1993 وإحسان عباس في مقابلة أجراها معه على العميم جريدة (الشرق الأوسط) عدد 6040 الاثنين 12/6/1995.

6- ناقش على الوردي انتقال المجتمع العربي والعراقي خاصة من العشيرة إلى المدينة وما صاحب ذلك من تغير وتحول وذلك في العديد من كتبه وبحوثه ومقالاته.

7- ابن قتيبة: الشعر والشعراء 345 بريل لايدن 1904.

8- التبريزي: شرح المفضليات 352/1 تحقيق علي محمد البجاوي. دار النهضة مصر القاهرة 1997

9- أبو النجم العجلي: ديوانه 103 تحقيق علاء الدين أغا. النادي الأدبي الرياض 1981.

10- الصولي: أخبار أبي تمام 114 تحقيق خليل محمود عساكر وآخرين المكتب التجاري بيروت د. ت.

11- أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب 24 المطبعة الأميرية الكبرى ببولاق 1308هـ.

12- محمد مندور: في الميزان الجديد 69 مكتبة نهضة مصر القاهرة د. ت.

13- عز الدين الأمين: نظرية الفن المتجدد 87-108 دار المعارف بمصر 1971.

14- أبو تمام: الحماسة 393/2 تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة محمد علي صبيح. القاهرة 1955.

15- أبو تمام: الديوان 217/2 تحقيق محمد عبده عزام دار المعارف بمصر 1969 وكذا الصولي: أخبار أبي تمام 169.

16- أبو ريشة: ديوانه 67 دار العودة بيروت 1971.

17- نازك الملائكة: شظايا ورماد دار العودة بيروت 1971.

18- السابق وانظر قضايا الشعر المعاصر 24.

19- قضايا الشعر المعاصر 51-49.

20- تناولنا ذلك في بحث مستقل جرت الإشارة إليه في الهامش رقم 4.

21- قضايا الشعر المعاصر 44.

22- شظايا ورماد 22-23.

23- أفضنا في الحديث عن كون الحكي مؤنثاً في: المرأة واللغة ص 26 المركز الثقافي العربي بيروت 1996م.

24- قصيدة الكوليرا، ديوان شظايا ورماد 136.

25- السابق 185.

26- نجد لدى نازك الملائكة وعياً بضرورة التزاوج، انظر: شظايا ورماد 26.

27- القصيدة والعنقاء، انظر ديوان بدر شاكر السياب ص303 دار العودة بيروت 1971.

28- بدر شاكر السياب: الديوان 281.

29- السابق 474.

30- السابق 470.

31- السابق 511، 512، 515، 516.

32- تعرضت من قبل لمحاولات وأد القصيدة الحرة انظر البحث المشار إليه في الهامش رقم 4.

33- غرونباوم: دراسات في الأدب العربي 137 ترجمة إحسان عباس وآخرين دار مكتبة الحياة بيروت 1959.

34- نازك الملائكة: قرارة الموجة 80 دار الكاتب العربي القاهرة .1967
35- السابق .104
36- السابق .191
37- شظايا ورماد .131
38- قرارة الموجة .99
39- شظايا ورماد .92
40- السابق .185
41- قرارة 115-.127
42- عن هذا انظر محيي الدين صبحي: دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر 144 وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق .1972
43- أشرنا أعلاه إلى مقولة أبي تمام عن أبناء الشاعر ومقولة أبي ريشة عن بنات الشاعر.
44- انظر نصه (غريب على الخليج) الديوان 319 ولقد وقفنا عليه في الفقرة 5-1 من هذا البحث.
45- ديوان السياب .486
46- السابق .490
47- السابق .475
48- السابق .656
49- من قصيدة (أفياء جيكور)، الديوان 186 وانظر قصائد أخرى مثل (الباب تقرعه الرياح) .615
50- الديوان 701
51- السابق 473، 486-.491
52- السابق .279
53- يقول ابن الرومي عن وطنه:

ولي وطن اليت الا ابيعه
والا ارى غيري له الدهر مالكا
عهدت به شرخ الشباب ونعمه
كنعمه قوم اصبحوا في ضلالكا
فقد الفته النفس حتى كانه
لها جسد ان غاب غودرت هالكا
وحبب اوطان الرجال اليهم
مارب قضاها الشباب هنالكا
اذا ذكروا اوطانهم تذكروا
عهود الصبا فيها فحنوا لذلكا

وابن الرومي يقصد بالوطن (داره) حيث اغتصبها جار له تاجر وراح ابن الرومي يتشكى ويطالب بعودة الدار إليه. وهذا فيه تقليص لمعنى الوطن وتحويل له إلى ملكية خاصة والشاعر مالك ومسيطر، وعكس ذلك يأتي مفهوم الوطن في النسق الجديد.

54- ابراهيم ناجي: ديوانه 20 دار العودة بيروت .1973
55- المتنبي: ديوانه 14/2 2/.15
56- انظر الميداني: مجمع الأمثال 67/1 تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد دار القلم بيروت د. ت.
57- السياب: ديوانه .307
58- مجلة (الوسط) لندن ص 54 .1997/9/8

□□□

وتتفق النصوص التاريخية والدينية على أن عبادة النار كانت في فترة من فترات التاريخ البشري ديانة عالمية، وقد تطورت هذه الديانة من بعد، وتجسدت في ديانة الشمس، هذه الديانة التي كانت عالمية بحق، إذ نجد لها، في العصور القديمة، حضوراً ميثولوجياً طاغياً من اليابان شرقاً إلى أمريكا والهنود الحمر غرباً.

هذا، ولعل الجنس البشري مازال يحتفظ حتى يومنا هذا برموز لها صلة، على نحو أو آخر، برواسب من تلك الميثولوجيا، وتتجسّد تلك الرموز في صيغ عديدة، لعلّ منها شعلة الأولمب في المواسم الرياضية؛ إذ المشهور أن مباريات الأولمب تقرّرت في اليونان القديمة حوالي سنة (776ق.م) إكراماً للإله زفس، وكان اليونان آنذاك ينتمون إلى المنظومة الدينية الوثنية، تلك التي كانت الشمس تشكّل منها واسطة العقد، ونذكر على سبيل المثال أن أبولو كان يدعى إله الشمس وإله النور(4).

ولا نرى داعياً إلى سوق الأدلّة على العلاقة الوثنية –في الإطار الميثولوجي– بين عبادة الشمس وتقديس النار، فالأمر غنيّ عن البيان، وعلى نحو أخصّ عند الشعوب الآرية، ومنهم اليونان.

ولنعد إلى موضوع عبادة النار عند قدماء العرب، فالروايات التاريخية تذكر أن فريقاً من العرب كان يعبد الشمس قبل الإسلام، ولاسيّما عرب حمير قبل أن يتهوّدوا(5).

ويذكر هشام الكلبي أن (الشمس) صنم قديم، وأن العرب إذ سمّت عبدشمس (بطن من قريش) إنما سمته بذلك الصنم(6).

إذاً نحسب أن العرب لم يكونوا خارج التاريخ الإنساني، وأنهم عبدوا النار في فجر حياتهم البدائية، وأن تلك العبادة الصريحة تقلّصت من بعد، ثمّ انقرضت، لكنّها تركت آثاراً لها في بعض المظاهر ذات الطابع الميثولوجي، أشرنا منها إلى عبادة الشمس.

والحق أن ثمة مظاهر أخرى لميثولوجيا النار في الثقافة العربية القديمة، وقد ظلّت تلك المظاهر فعّالة في المجتمع العربي الجاهلي إلى عهد متأخّر جداً، ثم جاء الإسلام فأجهز عليها، وألغاها مع جملة ما ألغى من أسس الميثولوجيا الوثنية. ومن النيران التي نحسب أنها تعود بجذورها إلى مرحلة عبادة النار من مراحل الميثولوجيا العربية: نار المزدلفة، ونار الاستسقاء، ونار الحرّتين، ونيران السعالي والجن، ونار الاحتيال.

نار المزدلفة:

من المظاهر الميثولوجية للنار أن عرب الجاهليّة كانوا يوقدون ناراً بالمزدلفة، لكي يراها القادم من عرفة، ويروى أن أوّل من أوقدها هو قصي بن كلاب(7). وما الذي يمنع أن تكون هذه النار من رواسب الميثولوجيا المغرقة في البدائية عند العرب، أيام كانت عبادة النار تستأثر بقسط وافر من السطوة في المجتمعات البشرية؟!

ثم إن الباحث في العقائد وأسسها ومكوّناتها قادر على اكتشاف كثير من الانزياحات في الصيغ والرموز الدينية، وانتقال تلك الصيغ والرموز من منظومة عقدية سابقة إلى منظومة عقدية أحدث منها. ولنأخذ مثالاً على ذلك الصليب، فهذا الرمز الديني لم يبدأ مع النصرانية، وإنما كان له حضور في الميثولوجيا الوثنية القديمة أيضاً.

ولنأخذ مثالاً آخر.

ولكن الانزياح، في هذا المثال، من المنظومة الميثولوجية إلى المنظومة العلمية، وليكن موضوع الانزياح هو (الأفعى) فالمعروف أن صورة الأفعى باتت شعاراً مرفوعاً أمام كل صيدلية، لكن لعلّ من غير المعروف لدى الكثيرين أن هذا الشعار هو في جذوره البعيدة ميثولوجي صرف؛ إذ كانت الأفعى تمثّل عند بعض الشعوب ومنهم اليونان ربّة الحكمة، ونعلم أن الحكمة والطب كانا علمين متداخلين في الثقافات القديمة، وإلى يومنا هذا ندعو الطبيب حكيماً. لذا لانستبعد أن تكون نار المزدلفة –وقد ارتبطت في المنظومة العقدية الجاهلية بالحج إلى الكعبة– من جملة تلك الانزياحات.

نار الاستسقاء:

وتسمّى نار الاستمطار أيضاً، ويذكر الجاحظ أنها "النار التي كانوا يستمطرون بها في الجاهلية الأولى؛ فإنهم كانوا إذا تتابعت عليهم الأزمات، وركد عليهم البلاء، واشتدّ الجدب، واحتاجوا إلى الاستمطار، اجتمعوا وجمعوا ماقدروا عليه من البقر، ثم عقدوا في أذنابها وبين عراقيبها السلع والعُشَر، ثم صعدوا بها في جبل وعر، وأشعلوا فيها النيران، وضجّوا بالدعاء والتضرّع، فكانوا يرون ذلك من أسباب السّقيا"(8).

ويذكر الألوسي أن العرب الذين كانوا يأخذون بهذا الطقس كانوا يفعلون ذلك تفاؤلاً بالبرق، وكانوا يسوقون البقر نحو الغرب

من دون الجهات(9).

ويقول أميّة بن أبي الصلت في ذلك:

[illegible]

(10)

وكان هناك من العرب من يعدّ هذا الطقس مرفوضاً، ويستنكر الأخذ به، ولعلّه كان ينتمي إلى ميثولوجيا غير هذه التي كان هذا الطقس من مكوّناته، ومن هؤلاء الوزل الطائيّ:

[illegible]

(11)

نار الحرّتين:

وهي نار أخرى لاتراها نائية عن الدائرة الميثولوجية، وتسمّى نار خالد بن سنان، ويذكر الجاحظ أنه لم يكن في بني اسماعيل نبيّ قبله، وأن ابنته قدمت على النبيّ محمد، صلّى الله عليه وسلّم، فبسط لها رداءه، وقال: هذه ابنة نبيّ ضيّعه قومه(12).

وتذكر الأخبار أن نار الحرّتين هذه كانت ببلاد بني عبس، فإذا كان الليل فهي نار تسطع في السماء، وربما خرج منها عنق، فيسيح مسافة ثلاثة أو أربعة أميال، لاتمرّ بشيء إلاّ أحرقته، وأن خالد بن سنان أخذ من كل بطن من بني عبس رجلاً، فخرج بهم نحوها، ومعه درّة، حتى انتهى إلى طرفها، وقد خرج منها عنق كأنه عنق بعير فأحاط بهم، فقالوا: هلكتْ -والله- أشياخ بني عبس آخر الدهر! فقال خالد: كلاّ! وجعل يضرب ذلك العنق بالدرّة، ويقول: "بداً بدّا، كلُّ هدّي الله يؤدّى! أنا عبد الله بن سنان!". فما زال يضربه حتّي رجع، وهو يتبعه، والقوم معه، كأنه ثعبان يتملّك حجارة الحرة حتى انتهى إلى قليب، فانساب فيها وتقدم عليه فمكث فيه طويلاً، فقال ابن عم لخالد: لا أرى خالداً يخرج إليكم أبداً! فخرج بندى عرقاً، وهو يقول: زعم ابن راعية المعزى أنّي لا أخرج(13)!

[illegible]

وبإخضاع هذا الخبر للبحث العلمي يتبيّن أن تلك النار كانت بركاناً ضعيفاً يثور بين الحين والحين، فتسيل منه الحمم، وتتوجّه نحو ديار القوم، فتهدّد مراعيهم ومواشيهم، فكان أن حاول خالد بن سنان دره خطر تلك الحمم بأن حفر لها خندقاً أو مجرى يصرفها به إلى وجهة أخرى بعيدة عنهم، أو أنه صرفها نحو واد عميق في تلك الناحية. لكن الوعي الميثولوجي الجاهلي أبى إلاّ أن يطلّ برأسه، ويتدخّل في تحوير هذا الخبر، ويضفي عليه طابعاً أسطورياً خلاّباً ومثيراً.

ثمّ يبدو أن القيم الاجتماعية الجاهلية تسلّطت على الحدث أيضاً، واستأثرت بنصيب منه، فها هوذا خالد بن سنان يستنكر استهانة ابن عمه بقدراته الميثولوجية الخارقة، فيسميه ابن راعية المعزى، فقيل لهم من بعد: أبناء راعية المعزى، وبات لقباً لهم أبد الدهر! ولا يخفى على كلّ دارس للثقافة الجاهلية مدى احتقار العرب الجاهليين لمن يمارس الرعي من الرجال -ولاسيما إذا كانت الحيوانات معزى، فكيف بمن يقال عنه أن أمه كانت راعية المعزى!

على أن مايذكره المسعودي عن قصة خالد بن سنان هو أمر جدير بأن نبدئ النظر ونعيده في المسألة؛ إنه يقول:

"وذلك أن ناراً ظهرت في العرب، فافتتنوا بها، وكانت تنتقل، وكادت العرب تتمجّس وتغلب عليها المجوسيّة، فأخذ خالد بن سنان هراوة وشدّ عليها، وهو يقول: بدا بدا، كلُّ هدى، مؤدّ إلى الله الأعلى،

لأدخلنّها وهي تتلظّى، ولأخرجنّ منها وثيابي تتندّى. فأطفأها"(14).

إن هذا الخبر يحملنا على أن نبحث عن التقاطعات السياسيّة والميثولوجية والدينية في نار الحرّتين هذه، فالمعروف أن شبه

جزيرة العرب كانت محطّ أطماع الامبراطوريّتين المجاورتين: فارس والروم؛ فالفرس نجحوا في استقطاب ملوك الحيرة، وهيمنوا من خلالهم على الأجزاء الشرقية والشمالية الشرقية من أرض العرب (العراق والسواحل الغربية للخليج)، وتدخّلوا في الصراع الدائر بين اليمن والحبشة بمساعدة سيف بن ذي يزن على طرد الأحباش، واستطاعوا بذلك فرض نفوذهم على اليمن وعمان.

وما كان الفرس ليكتفوا بذلك، وإنما كانوا يسعون سعياً حثيثاً إلى التغلغل في عمق أرض العرب، والهيمنة على طرق التجارة المارّة فيها –وتلك هي مشكلة الدول ولاسيما الامبراطورية منها– ولعلّ السلطة الفارسية كانت تسعى أيضاً إلى بسط نفوذها على السواحل الشرقية للبحر الأحمر، لتقطع الطريق على السياسات البيزنطية في المنطقة التي تدعى اليوم بالشرق الأوسط والقرن الإفريقي.

وكانت الثقافة الفارسية، والدين أحد أهم مفاصلها، من جملة الوسائل التي تمّ توظيفها في هذا الصدد، فقد كان في المراكز الحضرية حضور للعديد من ممثّلي الثقافة الفارسية، ولاسيما مكّة العاصمة الثقافية والدينية والتجارية للعرب آنذاك، ومن هؤلاء النضر بن الحارث بن كَلَدة الذي كان يروي لقريش الأحاديث عن رستم وإسفنديار وغيرهم من أساطين الفارسية المجوسية، وفي الأخبار أن الزندقة كانت في قريش، أخذوها من الحيرة(15)، والمراد بالزندقة هنا الديانة المانوية، وماهي في حقيقة أمرها سوى تطوير للمجوسية.

أما الروم الذين كانوا يستولون على بلاد الشام فقد تمكّنوا من جهتهم استقطاب الغساسنة، وفرضوا نفوذهم عبر حلفائهم العرب هؤلاء على الأجزاء الشمالية من أرض العرب، وكانوا يحاولون التسلّل إلى شبه الجزيرة العربية من الجنوب، مستعينين بحلفائهم الأحباش الذين يتفقون معهم في اعتناق النصرانية، وكانت واقعة الفيل وهجوم أبرهة الحبشي على مكة من أشهر تلك المحاولات، وكانوا حريصين على توجيه المبشّرين إلى أوساط القبائل العربية، وقد أفلحوا في استمالة بعض القبائل إلى النصرانية، مثل ربيعة وغسّان وبعض قُضاعة، ولذا كثيراً ما نرى في الشعر الجاهلي صورة الراهب، أو مايتعلّق به، يقول امرؤ القيس في وصف جمال صاحبته:

(16).

بل لعلّ الاستكبار الهائل الذي كانت تمارسه قبيلة تغلب النصرانية كان على صلة بتحالفها الأيديولوجي مع الروم، حتى قيل: لولا الإسلام لأكلت تغلب الناس! هذا وقد أفلح الروم أيضاً في الوصول إلى المراكز الحضرية، ومن أهمها مكة ويثرب، ونجد العديد من رجالات هاتين المدينتين قد اعتنقوا النصرانية، ونذكر منهم ورقة بن نوفل في مكة، وأبا عامر الراهب في يثرب(17).

ونحسب أن نار الحرتين، أو نار خالد بن سنان، هي محصلة اندغام نارين اثنتين في الذاكرة العربية الجاهلية:

أولاهما نار بركانية حقيقية ثارت فبثّت الرعب في القلوب.

والثانية هي نار دينية الجذر، اتّخذت رمزاً إلى محاولة بعض أنصار الثقافة الفارسية –وهم بالضرورة من أنصار السياسة الفارسية أيضاً– لنشر المجوسية في الوسط العربي الجاهلي، ولعلّ هؤلاء اتّخذوا من ظاهرة ثوران البركان مدخلاً إلى الدعوة لعقيدتهم، وحاولوا استثمار تلك الظاهرة الطبيعية المثيرة مدخلاً إلى كسب أنصار عرب لعقيدتهم المجوسية، وإيجاد موطئ قدم لسياسة الامبراطورية الفارسية في المجتمع العربي.

وقد تصدّى لهم خالد بن سنان، باعتباره من الحنفاء، فأفلح في صدّ ذاك الهجوم العقدي المجوسي، لكن على عادة العقلية البدائية التي لاترتاح للأحداث الهامة إلاّ بعد إخراجها إخراجاً أسطورياً، شاءت الذاكرة العربية الجاهلية أن تجعل من خالد بن سنان رجلاً خارق القدرات، إلى درجة أنه يطفئ بركاناً ثائراً بضربات من عصاه!.

نيران السعالي والجنّ:

للجن، في خريطة الميثولوجيا العالمية، أثر بالغ، ففي تاريخ معظم الشعوب أحداث تنسب إلى العفاريت والمردة، وماكانت الميثولوجيا الجاهلية لتشذ عن هذه القاعدة، إذ يروى أن من العرب شرائح قليلة من أهل البوادي تعبد الجنّ(18).

أما علاقة الجنّ بكلّ ماهو خارق وغير مألوف فهذا كان عرفاً شائعاً في الوسط الجاهلي، وأشهر دليل في هذا الصدد ماعرف في الموروث الثقافي الجاهلي بشياطين الشعراء، ولاريب أن هذا الاعتقاد كان قد ترسخ في النفوس، وظل قائماً في الإسلام

أيضاً، حتى إن شاعراً عاش في القرن الثاني الهجري هو أبو النجم العجلي يتباهى بالقدرات المتميزة لشيطانه الشعري، فيقول مفاخراً به:

[illegible]   [illegible]

ونحسب أن عبدة الجنّ كانوا أكثر من أن يكونوا مجرّد شراذم، والأرجح أنهم كانوا يشكلون ظاهرة عقدية ذات فعالية على الصعيد الأيديولوجي، وهذا مانخرج به من ذكر القرآن لهذا التيار الميثولوجي صراحة في قول الله تعالى: (وجَعلوا لله شركاءَ الجنّ) (سورة الأنعام/100). وفي قوله تعالى: (بل كانوا يعبدون الجنّ أكثرُهم بهم مؤمنون) (سورة سبأ/41). وفي قوله تعالى: (وجعلوا بينه وبين الجِنّة نسَباً) (سورة الصافات/ 158).

وخلاصة ما يتعلّق بنار الجنّ والسعالي أنّ العرب آنذاك كانوا يشعلون النار في البراري درءاً لما قد يلحق بهم من أذى الجنّ والسعالي، ويذكر الجاحظ قولاً في هذا الشأن لرجل يدعى سَهم بن الحارث يقول فيه:

[illegible]   [illegible]

[illegible]   [illegible]

[illegible]   [illegible]

[illegible]   [illegible] (19)

نار الاحتيال

وهي من النيران ذات الدلالات الميثولوجية أيضاً، وكان يستعين بها السدنة لزرع الرهبة في قلوب أتباعهم من الوثنيين، وهذا ما كان يلجأ إليه سادن (العُزّى)، وقد عمد إلى وسيلته المخيفة هذه لإرهاب خالد بن الوليد، حين وجّهه النبيّ محمد –صلّى الله عليه وسلّم– إلى (بطن نخلة) لهدم ذاك الصنم، إذ رمى السادن خالداً بالشرر، ليوهمه أن ذلك من الصنم عقوبة لكلّ من يتعرّض له. بيد أن خالداً لم ينخدع بتلك المكيدة، ولم يتردّد في تدمير العُزّى، وقتل سادنها، وإبطال كل ماكان حولها من ترّهات(20).

"3- النار في الدائرة السياسية:

كانت النار لدى عرب الجاهلية، عنصراً هاماً في المضمار السياسي أيضاً، وكانوا يتّخذونها شاهداً على مايعتقدونه بينهم من تحالفات سياسية، ويذكر الجاحظ تلك النار كانت: "توقد عند التحالف، فلا يعقدون حلفهم إلاّ عندها، فيذكرون عند ذلك منافعها، ويدعون إلى الله عزّ وجلّ بالحرمان والمنع من منافعها، على الذي ينقض عهد الحلف، ويخيس بالعهد، ويقولون في الخلف: الدّمَ الدّمَ! الهدم الهدم! لايزيده طلوع الشمس إلاّ شدّاً وطول الليالي إلاّ مدّاً، مابلّ بحرٌ صوفة، وما أقام رضوى في مكانه (إن كان جبلهم رضوى). وكلّ قوم يذكرون جبلهم، والمشهور من جبالهم، وربّما دنوا منها حتى تكاد تحرقهم"(21).

[illegible]

ويضيف الجاحظ قائلاً:

"ولقد تحالفت قبائل من قبائل مُرّة بن عوف، فتحالفوا عند نار فدنوا منها، وعشوا بها، حتى محشتهم، فسموا المحاش. وكان سيدهم والمطاع فيهم أبو ضمرة يزيد بن سنان بن أبي حارثة. ولذلك يقول النابغة:

[illegible]   [illegible] (22)

والملاحظ في هذا الخبر أن ماهو ميثولوجي في دلالات النار قد تجذّر في ماهو سياسيّ، فالقوم لايكتفون باتّخاذها شاهداً على مثل هذه الأحداث الجليلة، وإنما يتوجّهون عندها بالدعاء إلى الله أن يكون جزاء من ينقض التحالف الحرمان من منافعها ، بل لعلهم كانوا في عهود أقدم يتوجّهون بالدعاء إليها هي، باعتبارها إلاهه من آلهتهم.

نار الحرب:

كان العرب، إذا أرادوا حرباً، وتوقّعوا جيشاً عظيماً، وأرادوا الاجتماع، أوقدوا ليلاً على جبلهم ناراً، ليبلغ الخبر أصحابهم، وقد قال عمرو بن كلثوم:

[illegible]   [illegible] (23)

وكان الجاهليون إذا جَدّوا في جمع عشائرهم إليهم أوقدوا نارين، وقد جاء ذلك في قول الفرزدق، وهو يشيد بمواقف قبيلة تغلب في الجاهلية، متعاطفاً بطبيعة الحال مع الأخطل التغلبي ضدّ خصمهما المشترك جرير:

[illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] (24)

وقد توثّقت العلاقة في الذاكرة الجاهلية بين الحرب والنار، وباتت النار تظهر في معظم اللوحات التي تصوّر مشاهد الصراع الحربي. فهذا سعدُ بن مالك، جدّ طرفةَ بن العبد وأحد سادات بكر بن وائل وفرسانها في الجاهلية، يسمع أن الحارث بن عُباد، وهو من بني بكر أيضاً، قد اعتزل حرب البسوس التي هاجت بين بكر وتغلب، فيقول مستنكراً:

[illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] (25)

وفي هذا المعنى يقول الرقّاد بن المنذر بن ضرار الضبي، من شعراء الجاهلية:

[illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] (26)

[illegible]

نار الفداء:

يقول النويري في نار الفداء هذه:

"وذلك أن ملوكهم كانوا إذا سبوا قبيلة، وخرجت إليهم السادات في الفداء وفي الاستيهاب، كرهوا أن يعرضوا النساء نهاراً فيفتضحن. وأما في الظلمة فيخفى قدر ما يحسبون من الصفّي لأنفسهم، وقدر مايجودون به، وما يأخذون عليه الفداء. فيوقدون لذلك النار. قال الشاعر:

[illegible] [illegible] (27)

3-النار في الدائرة الاجتماعية:

وهنا نجد للنار ظهوراً في ميادين كثيرة؛ فهناك نار السلامة، ونار الطرد، ونار السليم، ونار الوسم، ونار الغدر، ونار القرى.

نار السلامة:

وهي نار توقد للقادم من سفره إذا قدم بالسلامة والغنيمة. قال الشاعر:

[illegible] [illegible] (28)

ولا يخفى أن الغرض من هذه النار نفسي واجتماعي معاً، ويتمثل في التعبير عن الفرح والسرور، وإعلام الآخرين بعودة هذا المسافر الحبيب، ولما في إشعال النار من معاني البهجة والنور والحبور.

نار الطرد:

وهذه على النقيض من النار السابقة؛ وذلك أنهم كانوا إذا لم يحبّوا رجوع شخص أوقدوا خلفه ناراً ودعوا عليه. ويقولون في

الدعاء: أبعده الله وأسحقه! وأوقدوا ناراً إثره. قال الشاعر يمدح أحدهم بالجود والمروءة:

[illegible] (29

نار السليم:

وكانت هذه النار توقد للملدوغ والمجروح، ومن عضّه الكلب الكَلِب، حتى لاينامو فيشتدّ بهم الألم. قال النابغة الذبياني:

[illegible]

وذلك لأنهم كانوا يعلّقون عليه حلي النساء، ويتركونه سبعة أيام(30).

ولانستبعد أن تكون نار السليم هذه ترتدّ في الأصل إلى أنها كانت طقساً ميثولوجياً يلجأ إليه في حالات المرض.

نار الوسم:

وهي نار ذات طابع اجتماعي اقتصادي معاً، إذ كانوا يقولون للرجل: مانارك؟ أي ما سمتك؟ مستخبرين عن إبله: فيقول: علاط، أو خباط، أو حلْقه، أو كذا وكذا. ويُروى أن بعض اللصوص ساق إبلاً، كان قد أغار عليها وسلبها من قبائل شتّى، إلى بعض الأسواق، فقال له بعض التجّار: مانارك؟ وإنما سأله عن ذلك لأنهم كانوا يعرفون ميسم كل قوم وكرم إبلهم من لؤمهم، فقال:

[illegible]

[illegible] (31

نار الغدر:

وهنا تكون النار قد باتت رمزاً إلى سلب قيمة من أهم القيم الإنسانية، ألا وهي الوفاء، ومن يلق نظرة فاحصة على سلّم القيم الاجتماعية في العصر الجاهلي يدرك أهمية الوفاء، ويدرك أيضاً مدى الاحتقار الذي كان يجرّه المرء على نفسه إذا غدر، ولاسيما إذا كان المغدور به مستجيراً. لذا كانت العرب إذا غدر الرجل بجاره أوقدوا له ناراً بمنى أيام الحج على الأخشب (وهو الجبل المطلّ على منى)، ثم صاحوا: هذه غدرةُ فلان! وقد قالت امرأة من بني هاشم:

[illegible] (32

ولا نستبعد أيضاً أن يكون لهذه النار بعدٌ ميثولوجي عميق الجذور، وأن يكون إيقادها شكلاً من أشكال إنزال اللعنة الإلهية بالغادر. ومهما يكن فإن هذه النار كانت من الضوابط التي تمنع العربي الجاهلي من إدارة ظهره لقيمة الوفاء، إحدى أنبل القيم الإنسانية، هذا في وقت كانت فيها الضوابط والتشريعات التي تسنّها الدول والمجتمعات المتحضّرة اليوم قليلة، ويصعب إلزام الناس بها إذا وجدت.

نار القِرى:

والحق أن هذه أكثر نيران العرب شهرة، وهي النار الماثلة في اللوحات الاجتماعية الطابع، يقول الجاحظ:

"وهي مذكورة على الحقيقة لا على المثل، وهي من أعظم مفاخر العرب، وهي النار التي ترفع للسفر، ولمن يلتمس القرى، فكلما كان موضعها أرفع كان أفخر"(33).

وقد كانت البيئة الصحراوية بما فيها من ندرة للأقوات -ولاسيما أيام الشتاء- تتطلّب أن يكون ثمّة أناس ذوو مروءة، يهبّون إلى إيواء المقرور وإطعام الجائع، فكانوا يحملون كلابهم على النباح ليهتدي المسافرون عبر الصحراء بصوته.

ولكن قد لايمضي صوت الكلب بعيداً، فلابدّ من وسيلة أخرى أكثر جدوى، وهكذا كانت النار التي توقد في مكان مرتفع، فيرى المسافرون ضوءها من بعيد، فيتوجّهون إليها، ليستقبلهم هناك امرؤ جواد، يحيطهم بالرعاية، ويوفّر لهم المأوى والمطعم والأمن. وكثيراً ماافتخر بعض الجاهليين بهذا المسلك الحميد، وكثيراً مامدحوا به أيضاً.

يقول عوف الأحوص:

[illegible] ... [illegible]

[illegible] ... [illegible] (34)

وقال آخر:

[illegible] ... [illegible]

[illegible] ... [illegible]

[illegible] ... [illegible]

[illegible] ... [illegible] (35)

ويقول السموءل مفتخراً:

[illegible] ... [illegible] (36)

أما قصيدة الأعشى في المحلّق فما كانت لتأخذ بألباب العرب إذ ذاك، لولا بيته الشهير في وصف نار القرى:

[illegible] ... [illegible]

[illegible] ... [illegible] (37)

ولما للجود من قيمة إنسانية في المجتمع العربي نجد أن نار القرى تظهر في لوحات كثيرة من الشعر الإسلامي أيضاً، فالإسلام إنما جاء ليتمّ مكارم الأخلاق. ونسوق على سبيل المثال قول المرار الفقعسي:

[illegible] ... [illegible]

[illegible] ... [illegible]

[illegible] ... [illegible] (38)

بل ما أروع هذه المشاهد التي رسمها لنا النمري، ولعله منصور بن الزبرقان النمري، أحد بني النمر بن قاسط، وهو من شعراء الدولة العباسية، إنه ينشد قائلاً:

[illegible] ... [illegible]

[illegible] ... [illegible]

[illegible] ... [illegible]

[illegible] ... [illegible]

[illegible] ... [illegible]

[illegible] ... [illegible]

[illegible] ... [illegible]

[illegible] ... [illegible] (39)

[illegible]

وظلّت نار القرى تفعل فعلها في المجتمع العربي، وتجد من ثم مكاناً لها في اللوحات الشعرية، حتى العصر العباسي، فها

هوذا أبو زياد الأعرابي -وهو شاعر عباسي- يمدح أحد الأجواد قائلاً:

[illegible]

[illegible] (40)

وعبر جميع هذه المراحل كانت جمالية النار مؤسّسة على واحدة من أنبل القيم الإنسانية في المجتمع العربي، ألا وهي الجود. فالجواد -وبخاصّة في تلك الظروف البيئية والاقتصادية الصعبة- إنما كان صنو الشهيد، والجامع بينهما هو العطاء، العطاء من غير انتظار الجزاء، العطاء الذي غايته التطابق والجذر الإنساني الضارب في وجدان أولئك الأجواد، ولأنه كان عطاء جميلاً وجليلاً كانت مشاهد نار القرى جميلة وجليلة في الذاكرة العربية، وفي جغرافية القيم العربية، وكذلك في الإنجاز الشعري العربي.

4- النار في الدائرة الفنية:

لم يقتصر ظهور النار في اللوحات الشعرية الجاهلية على كونها ناراً حقيقية فقط، وإنما كانت في أحيان كثيرة معادلاً شعورياً غنياً بالدلالات، ورمزاً فنياً خصباً بالإيحاءات.

إن النار تظهر أحياناً على أنها رمز إلى الحضور البشري، وغيابها يعني غيابه واضمحلاله. يقول بشر بن أبي خازم:

[illegible] (41)

وقد اختصر الشاعر هنا بغياب النار دلالات كثيرة؛ منها غياب المجتمع البشري المتمثّل في صيغته المحدودة (القبيلة)، ونضوب الأنس والحيوية، وهيمنة الوحشة والخواء.

وترد النار في شعر المهلهل بن ربيعة وهي تحمل دلالات استفحال النفوذ، وسموّ المكانة، وعظم الهيبة، فها هوذا أخوه كليب قد قتل، وكان قد منع أن تشعل نار مع ناره، لكن بعد مقتله وغياب ناره، انتهز الآخرون الطامعون في سيادة القبيلة الفرصة، فراحوا يشعلون نيرانهم، ويزيدونها ضراماً:

[illegible] (42)

ويحث بعض الشعراء عن معادل فني لجمال المرأة فوجدوا النار تفي بالغرض. إن أمرأ القيس شديد الإعجاب برونق وجمال حليّ صاحبته (بسبّاسة)، فيقول:

[illegible] (43)

ويقول النابغة الذبياني في المعنى نفسه:

[illegible] (44)

ولا يقف الأمر عند هذا الحد. وإنما تبدو المرأة لامرئ القيس باهرة الجمال، إذا برزت في الظلام أضاء وجهها، وكأنه نور ينبعث ليلاً من سراج في صومعة أحد الرهبان:

[illegible] (45)

ويستعين الشعراء الفرسان بالنار تارة لوصف أفراسهم. يقول طُفيل بن عوف الغنوي في فرسه، وهو أنعت الشعراء للخيل، ولذلك سمي طفيل الخيل:

[illegible] (46)

فالشاعر يصوّر مشهد فرسه وهو يعدو عدواً شديداً، فيظهر لمعان على عنقه وعنانه، شبيهاً بلمعان نار قد اشتعلت في شجر العرفج الشديد الاشتعال.

وتارة أخرى تكون النار معادلاً جمالياً للرماح. يقول ربيعة بن مقروم الضبيّ يصف رمحه الذي استعان به في ردّ إحدى

الغارات:

[illegible] [illegible] (47)

ويصف مجمّع بن هلال سلاحه، وهو يقاتل به، فيشبهه بقبس يلمع؛ إنه يقول في تصديه لأحد الفرسان قائلاً:

[illegible] [illegible] (48)

وعدا هذا فقد كانت النار معادلاً جمالياً دقيقاً للانفعالات والمشاعر أيضاً، فها هوذا ربيعة بن مقروم الضبيّ يصف أحد الحانقين عليه، فيقول:

[illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] (49)

[illegible]

بل إن إحدى النساء (وهي أمّ ثواب) ترغب في تصوير شدة كره وحقد كنّتها عليها، فلا تجد أفضل من النار مشهداً لتصوير كل ذلك، فتقول وهي تصف عقوق ولدها، وتشفّي الكنّة منها:

[illegible] [illegible]

[illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] (50)

وللمرء أن يخلص ممّا سبق إلى أن جمالية النار، في دائرة الشعر العربي القديم، لم تقتصر على البعد الواقعي (الفيزيائي)، وإنما اغتنت بالدلالات الميثولوجية والاجتماعية والفنية أيضاً، وانتقلت أحياناً من كونها مظهراً حسياً (مادياً) لتصبح رمزاً إلى القيم النبيلة (الكرم) تارة، وإلى القيم السلبية (الغدر) تارة أخرى.

❑

❑❑ الهوامش:

1-محمود شكري الألوسي: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، شرحه وصححه وضبطه محمد بهجة الأثري، دار الكتاب العربي بمصر، الطبعة الثالثة، 233/2.

2-السابق، 244/1.

3-شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري: نهاية الأدب في فنون الأدب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر، 105/1.

4-أندريه إيمار، وجانين أوبوايه: تاريخ العالم العام. بإشراف موريس كروزيه، ترجمة ريد داغر، وفؤاد أبو ريحان، منشورات عويدات، بيروت، 1964، 296/1. وانظر ول ديورانت: قصة الحضارة، ترجمة محمد بدران، القاهرة، 1959، المجلد الثاني، 332/1.

5-الألوسي: بلوغ الأرب، 237/2.

6-أبو المنذر هشام بن محمد بن السائب الكلبي: كتاب الأصنام، تحقيق الأستاذ أحمد زكي- الدار القومية للطباعة والنشر- القاهرة، 1924، ص110.

7-النويري: نهاية الأرب، 109/1.

8-أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، شركة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، الطبعة الثانية، 466/4.

9-الألوسي: بلوغ الأرب، 301/2.

10-أمية بن أبي الصلت: ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق الدكتور عبد الحفيظ السطلي، الطبعة الثالثة، مكتبة أطلس، دمشق، ص 396-398. والقطير: ماعجل خبزه ولم يختمر. والباقر: البقر. والشكر: جمع شكير، وهو الشعر القصير بين الشعر الطويل. وراجع ديوان أمية.

11-السابق، 4/.468
12-الجاحظ: الحيوان، 4/.477
13-النويري: نهاية الأرب، 113/1. وانظر الجاحظ: الحيوان، 476/4-.477
14-أبو الحسن علي بن الحسين المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد. محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، 1983، 67/1-.68
15-الألوسي: بلوغ الأرب، 1/.345
16-السابق: 344/1. وانظر التبريزي: شرح القصائد العشر، ص.62
17-المسعودي: مروج الذهب، 1/.74
18- الألوسي: بلوغ الأرب، 2/.232
19-الجاحظ: الحيوان: 481/4-482. وحضأ: أشعل. وسوى تحليل راحلة: أراد سوى راحلة أقام بها فيها بقدر تحلّة اليمين. ومنون: أي من أنتم.
20-الكلبي: كتاب الأصنام، ص25-26. والجاحظ: الحيوان، 483/4-.484
21-الجاحظ: الحيوان، 470/4-471. والهدم: القبر، أي قبرنا قبركم، أي لانزال معكم حتى الموت.
22-السابق، 4/.471
23-الجاحظ: الحيوان، 474/4-475. وانظر: الخطيب التبريزي: شرح القصائد العشر، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، دار الآفاق، بيروت، 1980، ص352. وخزاز: جبل. ورفدنا: أعطينا.
24-الجاحظ: الحيوان، 475/4. والصنائع: إحدى الكتائب الخمس التي كانت للنعمان الأكبر ملك الحيرة.
25-أبو تمام: ديوان الحماسة، شرح التبريزي، دار القلم -بيروت، 192/1-193. والجاحم: الموقد. والتخيّل: الخيلاء. والنجدات: الشدائد. والوقاح: الشديد الحافر. ولابراح: لازوال.
26-السابق، 219/1. وأدرك ظهرها: أمكن الانتفاع بها. والمشيحة: الفرس القوية. والروع: الحرب.
27-النويري: نهاية الأرب، 1/.112
28-السابق، 1/.111
29-الجاحظ: الحيوان، 474/4. والنويري: نهاية الأرب، 110/1. والجمة: الجماعة يمشون في الصلح.
30-النويري: نهاية الأرب، 1/.112
31-الجاحظ: الحيوان، 491/4. والنويري: نهاية الأرب، 1/.112
32-النويري: نهاية الأرب، 1/.111
33-الجاحظ: الحيوان، 5/.134
34-الأخفش الأصغر: كتاب الاختيارين، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، دمشق، 1974، ص543. المستنبح: من يقلد الكلاب في النباح ليهيجها. والقواء الخالي من الأرض.
35-أبو تمام: ديوان الحماسة، 295/2-296. وذاك: مشتعل. ويريد الشاعر بموقد النار نفسه. ويرودها: يطلبها. والجوفاء: القدر الواسعة الجوف. والضبابة: ما يعلو القدر من البخار. والدهم: جمع دهماء، وهي القدر السوداء لطول مكثها على النار. والمبطان: الواسعة البطن. وأثوى بالمكان: أقام به.
36-السابق، 1/.30
37-الأعشى ميمون بن قيس: ديوان الأعشى، دار صادر، بيروت.
38-أبو تمام: ديوان الحماسة، 337/2. المقتر: البائس الفقير.
39-السابق، 325/2-326. والسرى: السير ليلاً. والبرك اسم جمع لما يبرك من الإبل، والهجان: الكريم من الإبل.
40-أبو تمام: ديوان الحماسة، 269/2. واليفاع: المكان المرتفع. وألبست القناع: كناية عن إخماد النار.
41-الأخفش الأصغر: كتاب الاختيارين، ص 601 وأصعدت: تركت. والرباب: قبيلة. وصارات والحبس: موضعان- راجع ديوان بشر.
42-أبو تمام: ديوان الحماسة، 385/1. واستبثّ المجلس: ظهرت فيه الخصومات والشتائم.
43-امرؤ القيس: ديوان امرؤ القيس. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف، مصر، الطبعة الثالثة، ص 29. واللبات: جمع لبّة وهي موضع القلادة من العنق. والمصطلي: المستدفي، والغضى: نوع من الشجر. وكفّ: مدّ. والأجذل: جمع جذل، وهو أصل الشجرة.
44-ابن السكّيت: ديوان النابغة الذبياني، تحقيق الدكتور شكري فيصل، دار الفكر، ص 159. والترائب: جمع تريبة، وهي موضع القلادة.

45-الخطيب التبريزي: شرح القصائد العشر، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، ص.62

46-الأخفش الأصغر: كتاب الاختيارين، ص25. والسنا: الضوء. والعرفج: شجر شديد الاشتعال.

47-السابق، ص583. والخطي: نسبة إلى الخط وهي قرية كانت بالبحرين اشتهرت بجودة الرماح. وشيّعته: أعنته بحطب.

48-أبو تمام: ديوان الحماسة، 298/1. والألّة: السلاح.

49-السابق، 210/1-221. ومخض بالدلو: حركها لتمتلئ، كناية عن شره. والتحسي: شرب الماء قليلاً قليلاً. والذنوب: الدلو التي كانت لها ذنب. وقراب: مقارب الامتلاء.

50-السابق، 316/1-317.

□□□

[illegible]

د. الطاهر الهمّامي

-1

ظلّ هذا الموضوع راسباً في لا وعيي حتّى شاءت الصدفة مؤخراً أن يطفو على السطح بعباراته اللافتة هذه. والصدفة هي خطأ مطبعي أبى إلاّ أن يُحوّل الشاعر شارعاً. فقد كنت وأنا أصلح المرقون من أطروحتي "الشعر على الشعر عند العرب قديماً" لا أكاد أظفر بشاعرٍ شاعرٍ، بل حتى الجمع شعراء بات "شرعاء" إن لم يكن "شوارع" فقلت في نفسي: لعل الحاسوب مصيب ولعل صاحبته لم تفقد صوابها هنا، وهي عادة علمية، إلا من فقدان صوابه الشاعر وهو يواجه ضغط الشارع الذي تواجه ضغطه بدورها.

علّمتُ على "الخطأ" أولى وثانية وثالثة ولم يستو الأمر، حتى لم يبق من مواجهة في نص الأطروحة إلا بين "الشاعر" و"الشارع" فعقدت العزم على أن تكون هذه الثنائية موضوع هذا الفصل، باعتبارها من صلب العوامل التي تحكُم "مستقبل الشعر في زمن العَوْلَمة".

[illegible]

2

بين الشاعر والشارع وشائج جمّة لعل أظهرها، في مستوى الدّالّ، جناس القلب، وفي مستوى المدلول ما بين المكان والإنسان، ما بين الفضاء والفنان. وباستعادة تاريخ العلاقة المنعقدة غداة ولوج الشاعر فضاء الشارع، وولوج الشارع فضاء الشعر، يبدو من شواهدها الشعرية أنها لم تكن، منذ البدء، على صفو كبير. فقد ارتاب الشاعر مبكّراً في أمر الشارع وانتابه إحساس بكون الشارع ضدّاً، وخصمًا، وغريما، فكانت الرومنسية وموقفها النابذ للمدينة التي غدّت "مدينة بلا قلب"(1) وكان بديل الطبيعة المُشْرَع على رحاب الكون. وفي إطار هذا الموقف العام تجسّد الموقف الخاص من الشارع، صنو الزحام، والتشيّؤ، وفقدان الوجه وماء الوجه، بما هو شارع البورصة والقيم المتدهورة(2) القائمة على الكمّ والوفرة والمال والمادة، والربح والخسارة، وإحقاق الباطل وإبطال الحق.

كدّر الشارعُ إذن صفو الشاعر غداة الثورة الصناعية وتسارُع نسقِ التمدين، فلم يقرأ فيه حسن الطوية وتوجس خطراً منه، فكان الرومنسي نموذج الساخطين الخائفين على نجومهم من فوانيسه، وعلى زهورهم البرّية من زهوره الشمعية، وعلى "عذارى أفروديت"(3) من بنات آوى، وعلى خبز أمهاتهم من خبز مخابزه، فأعرضوا عنه وفرّوا إلى ساحل البحر، وضفاف البحيرة، وخمائل الغاب، ونسيم ألواح(4).

والأمثلة على موقف نبذ الشارع عند أبناء الرومانسية عديدة وتحديداً هناك حيث صريح العبارة في إدانة "أبناء الشيطان"(5) على حد قول الشابي الذي وجدناه يصور رهط المدينة هؤلاء وقد فقدوا طينة البشر الأسوياء، فضلاً عن فقدان "أبناء الفضيلة":

أيُّ ناسٍ هذا الورى؟ ما أرى إلاّ برايا شقيةً مجنونة!

ثم يأخذ في تعداد مظاهر السقوط وشواهد الانقلاب الذي أصاب القِيَمَ والذي شكّل الشارع إطاره

[illegible]

[illegible]

منتهياً إلى إعلان خيبته، وما خيبته إلاّ وليدة فعل الشارع، دون إغفال فعل التناصّ:

[illegible]

...

[illegible] (6).

ففي ما حمل أول البيتين لا يخفى فعل "النص الغائب" (نص أبي الطيب: وإذا كانت النفوس كبارا..) وفي ما صور ثانيهما من حال الورى صورة مبكّرة للاستلاب الذي جرّه فعل الشارع وثقافته "الاستهلاكية"(7) بما جعل ضحاياه يحصدون الشوك القدْمي وهم فرحون مسرورن، وجعل الشاعر ينتبذ مكاناً قصيّاً، هناك "بعيداً عن المدينة والناس"(8) وهو الذي "سكن المدينة مُكرَهاً..."(9).

ومبكّراً أيضاً تحسس الرومنسي ما سيؤول إليه وضع الشاعر في معمعان الشارع الاجتماعي الجديد الذي صممته يد المال ورجال الأعمال، العابرة للقارات والجنسيات، مباشرة أو عن طريق الوكالة، حيث بات "فأسُ الطعامِ كريشة الرسامِ"(10). وهذه تسوية مُنكَرة لأنها نزّلت الشأن الروحي (الفني) منزلة الشأن المادي (البطني) ونزلت بالعالي إلى وهْدة العادي فنقضت القسمة القائمة على صعيد العمل بين يدوي وفكري والتي بلغ بها التصور الرومنسي المثالي ذروتها، وذلك غداة انقسام المجتمع، تاريخياً، وذهاب وحدته البدائية التي كان الفن في إطارها شأناً جماعياً مرتبطاً بالنشاط العملي وكانت "فأس الطعام كريشة الرسام" بل لعل الفأس ذاتها كانت هي "الريشة" بما أن الحطاب أو الحفار أو القنّاص هو الفنان(11). لكن الظروف الجديدة، ظروف العصر الرأسمالي والتقسيم المتزايد للعمل والدقة المتناهية للتخصص، ضاعفت من غربة الفئة المشتغلة بالفن ومن نرجسيتها وأوهامها حول نفسها، وعزلتها عن عالم الأشياء مقابل توطد صلتها بعالم الأشباح، بعد أن تقلصت الحاجة إليها، فلاذت بالشكوى، والتناهيد وأمعنت في تحقير "الفأس" مقابل إجلال "الريشة" وكرّست قطيعة لا تنجبر إلا بانجبار الكسر المجتمعي وحدوث التحول النوعي الذي يعيد مكانة الإنسان، ويحقق الوئام مجدداً بين الفنان وجماعته(12).

3

على أنه لئن كان عدم الانسجام مع المدينة قاعدة لنبذ الشارع مكاناً والحاضر زماناً عند الشخصية الرومنسية التي لاذت بالطبيعة والماضي بديلاً (وقد يرتسم ذلك في صورة مستقبل أثيري غامض تُصَوِّرُه الأشواق التائهة والأحلام المجنّحة) فإن المشهد الشعري العالمي لم يعدم وجود نزعات أبدت ولاءها للمكان والزمان اللذين صنعتهما وصقلتهما يد الحداثة، وفي مقدمة تلك النزعات ما عُرف بـ "المستقبلية" (futurisme) بدءاً من نهاية أولى عشريات القرن الحالي. فقد صدر بيانها الذي وقّعه الشاعر الإيطالي مارينتّي (F.T.Marinetti) سنة 1909 حاملاً ثورة المستقبليين على الماضي وإرثه وقيمه(13) مُعبّراً عن "وجوب تكنيس جميع الموضوعات التي سبق أن استُعملت لكي نستطيع التعبير عن حياة الفولاذ المُدوّخة التي نعيشها وعن حياة الاهتزاز والحُمّى والسرعة"(14) معلناً "أن روعة العالم قد أغنيت بجمالية جديدة هي جمالية السرعة، وأن سيارة سباق.. تزأر وتبدو وكأنها قذيفة، هي أجمل من تمثال النصر – سومتراس"(15). وقد شكّلت المدينة والشارع والآلة مَعِينَ أعمال هؤلاء، في الرسم والنحت والشعر، واحتلت الدّراجة والسيارة والقاطرة والطيارة والأزياء والمعروضات مَحلّ المواضيع التقليدية في الفن، وشاع اصطلاح الجمالية الميكانيكية غداة الحرب العالمية الأولى وشكّل قاعدة لتطور ما سمّي بالشعر الفضائي (poésie spatiale) على اختلاف نزعاته السمعية والبصرية، والذي جعل من ملاحقة العلم والتقنية، ودره خطر التهميش، مُبَرِّر وجوده.

ولعلّه لم يَشُذّ أحد شذو الشاعر الروسي فلاديمير مايلاكوفسكي v.maiakovski (ت1930) بمستقبليته المُشْرَبة واقعية اشتراكية غداة ثورة أكتوبر حين قال ، فيما قال:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] (16)

[illegible]

وهي مَلحميّة من نفخ الإحساس بالوحدة الكونية المستعادة وبذلك الانسجام المعثور عليه بين الفنان وجماعته، بعد افتراق طويل.

إن المستقبلية "تناهض التصوف، والتأليه السلبي للطبيعة، والكسل الأرستقراطي، مثلما تناهض كل ضرب آخر من الكسل، وشرود الأحلام، واللهجة الشاكية الباكية، وتناصر بالمقابل التقنية، والتنظيم العلمي والآلة، والتخطيط، والإرادة والشجاعة، والسرعة، والدقة، مثلما تناصر الإنسان الجديد، المسلح بكل تلك الأشياء. والارتباط بين هذا "التمرد" الجمالي والتمرد الاجتماعي والأخلاقي مباشر، فكلاهما يتدرج بتمامه في تجربة حياة القسم النشيط الجديد، الفتّي، غير المدجّن، من الانتلجنسيا اليسارية، من البوهيميا المبدعة"(17) بيد أن المستقبليين الذين أطلقوا أصواتهم حماسة أوائل القرن المقترنة بالصراع(18) حرباً وثورةً(19) وبحركة الاختراع وإيقاع المكّننة المتسارع(20) قد خبت نزعة التفاؤل عندهم مع الزمن، وابتلعهم الشارع على طول مغازلتهم له، وبدت حركتهم مصطنعة وسطحية لأنها تلْنوية حَرّكتها أزياء

العصر، وقادها موقف عدمي من الماضي، والتراث الإنساني، ولم تثمر إلاّ هناك حيث لُقّمَتْ على الواقعية ومضامينها الاجتماعية(21).

4

فقد آلت هذه الردود المتقابلة على شارع الثورة الصناعية إلى ردّ واحد خائب. لاذت الرومنسية بالماضي والمستقبليون بالمستقبل والواقعيون بالحاضر (إذا أردنا الاختزال) واختلفت المواقف. ففي حين لم تنسجم تلك بدا أولئك وهؤلاء منسجمين وإن تباعدت منطلقاتهم، على نحو ما جسّد ماياكوفسكي. وأثّثوا بيت الشعر بأثاث الشارع والتمسوا إيقاعه في إيقاعه ولغته في لغته وبنيته في صراعه. وامتد هذا حتى شمل النزعات الحداثية التالية التي عرفها الشطر الثاني من القرن والتي ما انفكّ رُوّادها يستلهمون الشارع وفضاءاته حتى لكأنه الوحيد الذي بيده تشريع حداثة القصيدة (22) باعتباره واجهة العصر وأحداثه ومعرض يومياته ومجلى آخر أزيائه وصيحاته، ومسرح تناقضاته(23). لكن الشارع ما لبث أن امتصّ الشعر من الجميع، على اختلاف الاتجاهات، وإذا بك تجد "ما كان طاقة شعرية ونسغ وجدان يُنْبيه أشخاص موهوبون لَسلون شعراً قد أصبحت تسطو على الكثير منه اليوم فرق من الخبراء تعمل في مخابر الإشهار وتعرضه صوراً وأزياء وحُلي وأجساد نساء وشعارات شاعرة على الواجهات والساحات"(24) وإذا بك أيضاً، عدا ما تلقى من شعرية المصنوع الذي يشاغلك يمنة ويسرة، "تستمتع" بشعرية المطبوع الذي جُلِبَ إلى قلب المدينة من أقاصي الريف (الأخباز والألبان وغلال الغاب وأزهاره..) في حركة ترييف هي نقيض لحركة التمدين وقرين لحركة التأصيل التي تقابل حركة التحديث (المقاهي والنوادي والمطاعم والنزُل النازعة منزع الجمال التقليدي هندسة وتأثيثاً..) وقد بات الرهان على هذه الحركات المتكاملة عصاها تسد باب الحرمان (المولّد للشعر !) بما توفره من تنوع في المشهد الشارعي وتتيحه من إشباع ولو كان بتسريح العين واستهلاك الصور، والمناظر، والواجهات، والمعلقات، لكن الاقتناء والحوز و"الرفاه" أمور لم تعد بعيدة عن متناول الجمهور العريض، فإن تعذر الدفع فـ "التقسيط المُريح" وإن امتنع الغالي فالزهيد متاح، وهكذا تسلّى للشارع، بعد الفضائيات، أن يقضم سلطة الشاعر ولسحر الصورة أن يضايق سحر الكلمة ويحلّ محله، ووجد ابو القريض نفسه يكتب لنفسه وإن أراد الكتابه لغيره، وينشر للجهة التي تسخو عليه باقتناء ما تيسر من منشوراته، وإذا أسعفه الحظ مرّ ذكره تلفزياً، لكن ذلك لن يُجدّيَه نفعاً كبيراً، بل حتّى متى حوّله بعضُ معارفه المنشّطين إلى "نجم" وكرر نشر صورته على الشاشة الصغيرة فإن ذلك قد لا يزيد من عدد قرائه المحدود بقدر ما يُغْني رصيده عند الخضار والجزار ويتيح له بعض التسهيلات في قضاء الحاجات. وربما اضطر الشاعر مستقبلاً إلى البحث عن مكانه في محلات الإشهار حيث يصرف شاعريته في الغَزَل بالسلع والبضائع، ويصالح الشارع من موقع القابل بشروطه.

■ آىمذ ز هئ يهذو لذآنوولا لفؤ متىب لجهمب

5

ولئن بدت اللوحة داكنة والطريق كالمسدودة في وجه أصحاب الكلمة، وبدا العامل الموضوعي (عصراً وبيئة جديدة صممها التطور التقني) بمثابة القضاء الذي لا مرد له، فإن الإنسان يبقى هو المتحكم، قبلْ وبعدْ، ومشيئته تظل هي الحاسمة، في تصريف حياته وتقرير مصيره فوق هذا الكوكب، والمسألة حينئذ مسألة وعي وخيار وأمام الشاعر متسع من الوقت كي يجدّف ضد التيار، ويستنفر العالم ضد

السقوط، ويكافح المحو، ويعتصم بحبل الحرية.

إن البشرية اليوم أحوج ما تكون إلى من يمسح عن عينيها الغشاوة التي تعميهما، والإعماء ها هنا، حقيقة ومجاز معاً، ولعل

تراب "العولمة" اليوم هو أدهى أنواع الأتربة وأدقها على الإطلاق، فهل ينهض الشعراء؟

الاحالات

1-عنوان مجموعة لعبد المعطي حجازي تحمل هذا الهاجس

2-اقتباساً من لوسيان غولدمان في مقابلة القيم المتدهوية (valeurs décadentes) بالقيم الأصيلة (valeurs authentiques) وهو يحلل بنية الرواية ومفهوم البطل الإشكالي.

3-أهدى الشابي قصيدته "الجمال المنشود" إلى "عذارى أفروديت" إلاهة الجمال والحب عند الإغريق- أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر، 1966، ص161

4-هل كان الصعاليك قديماً، وفي ظروف مغايرة، يتوجسون الخيفة نفسها حين نبذوا الجماعة وآثروا عيش الفلا وتوحشوا؟ وهل كان المتنبي، وهو يرث نفس التمرد هذا، يعزف على ذات الوتر الرومنسي الحديث دون أن يدري إذ يقول مؤثرا سعة الكون وخلاء الطبيعة على ضيق الكيان الجمعي وبلائه:

ذراني والفلاةَ بلا دليلٍ — ووجهي والهجيرَ بلا لثامِ

5-أبناء الشيطان، أغاني الحياة، ص.180

6-نفسه، ص182

7-انظر: الثقافة الاستهلاكية والاتجاهات الحديثة، مايك فيزرستون، ترجمة د. محمد عبد الله المطوع، دار الفارابي، بيروت 1991

8-أحلام شاعر، أغاني الحياة، ص172

9-قيود الأحلام، أغاني الحياة، ص174

10-نفسه، ص174

11-انظر فصل: البدايات الأولى للفن، الاشتراكية والفن، ارنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، بيروت 1973، ص ص 27-62

12-يقول ارنست فيشر في هذا المعنى "إن السمة المشتركة بين جميع الفنانين والكتاب المرموقين في العالم الرأسمالي هي عجزهم عن الملاءمة بين أنفسهم وبين الواقع الاجتماعي المحيط بهم. فقد وجدت جميع النظم الاجتماعية من دافع عنها بقوة ومقدرة في مجال الفن (إلى جانب من ثار عليها ووجّه إليها سهام النقد) إلا الرأسمالية ففي ظلها وحدها نجد الفن كله، فوق مستوى معين من الضحالة، فن احتجاج ونقد وثورة، إن غرابة الإنسان عن بيئته وعن نفسه بلغت ذروتها في ظل الرأسمالية"- نفسه، ص.136

13-يقول: "علام إذن ننظر إلى الوراء في الوقت الذي يجب علينا أن نخترق بطون المستحيل الغامض" -من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، عفيف البهنسي، دار الكتاب العربي، دمشق -القاهرة 1997- ص51.

14-نفسه ص57

15-نفسه ص50

16-الاشتراكية والأدب، لويس عوض، كتاب الهلال، القاهرة، ماي 1968- ص99

17-الأدب والثورة، ليون تروتسكي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1975- ص97-98 (فصل المستقبلية).

18-جاء في بياناتهم: لم يَعُدْ من جمال إلا جمال الصراع" -الحداثة وما بعد الحداثة في الفن، ص19

19-بعضهم وجد ضالّته في النزعة العسكرية الصاعدة فتعاطف مع الفاشية وأجراس الحرب (إيطاليا) والبعض وجدها في الشيوعية (روسيا).

20-لقد كانت المستقبلية انعكاساً في الفن للمرحلة التاريخية التي بدأت في أواسط سنوات 1890 واكتملت مباشرة في الحرب العالمية. كان المجتمع الرأسمالي قد عرف عقدين من نهوض اقتصادي منقطع النظير طوّح بالأفكار القديمة وانتشل الناس من خمولهم المستكين ليرمي بهم في مجازفات جديدة.." -الأدب والثورة ص78

21-نفسه ص82-98

22-يقول محمد الحبيب الزّنّاد، الشاعر "الطليعي" التونسي يُصدّر باكورة أشعاره الصادرة سنة 1971، والموسومة بـ "المجزوم بلم": هذه بعض أشعاري تنفست بها وقد امتزجت بأذني أنغام الشوارع"- الغلاف، ص4

23-مثل قصيدة الزناد "نداءات في صباح المدينة، ص 36- وقصيدة الطاهر الهمامي: شارع الحرية، الحصار الدار

التونسية للنشر، ط2- 1986ص64

24-مبروك المنّاعي: في الإبداع الشعري، زمن الشعر، كلية الآداب منوبة، 196ص13.

□□□

صــدر

النظرية الأدبية الحديثة والنقد الاسطوري

دراسة..

حنا عبود..................

علامات النبوغ باكراً على الطفل غوته، فهو لم يتجاوز الثامنة عندما استطاع أن يكتب بأربع لغات أجنبية، فضلاً عن الألمانية. وفي التاسعة شرع يخطّ قصصاً صغيرة، ليبعث التسلية في فؤاد أخيه الصغير جاكوب. ولما بلغ غوته العاشرة كانت حرب السنوات السبع قد اندلعت بين النمسا وبروسيا، واحتل الجنود الفرنسيون فرانكفورت طوال أربع سنوات، لأن فرنسا كانت منحازة إلى النمسا.

وحل القائد الفرنسي في بيت أهل غوته، وكان ضابطاً يهوى الثقافة، فكان أن أذِنَ لغوته الصغير أن يشاهد المسرح الفرنسي الذي كانت تمثل فيه المسرحيات الفرنسية، والذي كان يرافق الفرقة الفرنسية المحتلّة. وفي هذه الحرب كانت أم غوته مساندة لماري تريزا، ملكة النمسا؛ في حين كان الأب، كما هو منتظر، إلى جانب فردريك الكبير، ملك بروسيا. وهذه المرة كان غوته الصغير في صف أبيه.

ولكنّ حدث الاحتلال الفرنسي لفرانكفورت، ومشاهدة غوته لمسرحه الذي أُعجب به، حمله على العناية بالأدب الفرنسي والإكباب عليه مطوّلاً.

ثم جلا الفرنسيون عن فرانكفورت عام 1761، وعاد غوته، وقد صار في الثانية عشرة، دراسته المنظّمة في منزلهم، حيث أكبّ على تعلّم الرياضيات والموسيقى والرسم واللغة الإنكليزية. ولكنه لم يفلح البتّة في استيعاب الرياضيات والموسيقى، برغم إصراره على تعلّمهما؛ أما الرسم فقد نجح في إجادته، من غير أن يصل فيه إلى مرتبة الإبداع، وظلت هذه الهواية ملازمة له في حياته، ويُقْدم على ممارستها بين الفينة والفينة. ولا غرابة أن يُغرم غوته بالإنكليزية ويندفع في تعلّمها، لأن شكسبير كتب خوالده بمدادها، وهو سيكون له بعدئذ إلى جانب هوميروس، من أدباء تحت الوسادة ، كما نقول في التعبير الفرنسي. كذلك أقبل غوته في فرانكفورت على تعلّم العبرية؛ وكانت هذه المدينة حاشدة باليهود، وكانوا يتكلمون اليديش، وهي خليط من الألمانية المحرّفة والعبرية؛ فكان أن أتقن غوته هذه اللغة القديمة إتقاناً ساعده على قراءة التوراة بها. وإنما كان احتفاله بالتوراة لما فيها من أدب وشعر، وخصوصاً ما تشتمل عليه من مغامرات قصصية ومواقف غرامية. فكان أن نظم قصة يُوسُف وإخوته، الواردة فيها؛ وأملى ما نظمه على زميل له، فكان أن اتخذ الإملاء عادة تأصّلت فيه ولزمته مدى حياته. أما كيف نظم الشعر، فإن غوته أخذ يتعاطاه، على نحو جدّي، وهو في الرابعة عشرة. ولا حاجة إلى الغرابة، فنوابغ الشعراء تتفتّح قرائحهم باكراً، وهذا جرير، في أدبنا العربي، استقام له الشعر وهو في سنّ مشابهة. كذلك ينبغي أن نذكر أن غوته حاول، في هذه المرحلة، تعلّم شيءٍ من العربية أيضاً، لأن العالم العربي كان يستهوي لبّه.

غوته في الجامعة

وكان غوته في السادسة عشرة عندما غادر فرانكفورت عام 1965 إلى لَيبزغ، ليواصل الدراسة في جامعتها. وكان والده، مصرّاً عليه في وجوب دراسة القانون والتفوّق فيه، وله بعدها أن يحبّ ما شاء. فأقبل غوته، بادئ أمره، على المحاضرات في القانون، ولكن الملل منه سرعان ما دهمه؛ والإقبال والإدبار متحكّم في مزاج غوته، لهذا انفتل إلى اهتمامات أخرى. وبدل أن تستغرقه الدراسة في جامعة ليبزغ، إذا به يصرف وقته الأكبر في معهد الفنون الجميلة، وفي ارتياد المتاحف، وفي ممارسة الرسم، وفي كتابة الأشعار الغزلية والقِطَع الشعرية التمثيلية. ففي هذه المرحلة نظم غوته عملين شعريين: "نَزْوة العاشق" و"شُركاءُ في الخطيئة"، وهما أقدم ما بحوزتنا من آثار غوته. أما ما كتبه غوته قبل ذلك فلقد جعله الكاتب نفسه طُعْمة للنيران . إن غوته استهوته الحياة الحرة، فدلف إليها لاهياً، مجرّباً، معربداً، عاشقاً، مستمتعاً. ولعله وقع في السّرَف وجار على صحته، فضوى جسمه وألمّ به نزيف رئوي، كاد أن يقضي عليه، كما أُصيب بانهيار عصبي. فعاد إلى فرانكفورت، إثر أعوام ثلاثة قضاها منغمساً في الحياة ومباهجها، بأكثر مما نال نُجْحاً في دراسته الجامعية. وفي فرانكفورت صرف عاماً ونصف عام وهو يتداوى من المرض الشديد، مترجّحاً بين الحياة والموت. ولكنه لم يُضِعْ وقته هذا سدى، فاهتبلها فرصة سانحة درس خلالها، مع بعض الأطباء، الكيمياء القديمة والسحر والطلاسم. إنه أديب وعى في صدره قدْراً كبيراً من علوم عصره، وانعكست هذه المعارف المتباينة في ثقافته الرحبة ومن خلال آثاره المترعة بالعاطفة المشتعلة والفكر النقّاد.

وعندما أبلّ غوته من مرضه المرهق استأنف دراسته الجامعية، ولكن هذه المرة في ستراسبورغ. وكان والده ما يزال متشبّثاً بوجوب أن يحظى ابنه بشهادة عليا في القانون، لأن هذه الدراسة هي التي تؤهله لارتقاء المناصب. وكانت ستراسبورغ مدينة ألمانية، ولكنها فرنسية في حياتها وأنماط عيشها، فتأثّر غوته بها، وأقبل فيها على دراسة القانون، إرضاء لأبيه. وغرق، في الآن نفسه، في دراسة الأدب، مما يبدو بديهياً؛ ولكنه أضاف، إلى الدراسة الأدبية، مصاحبة طلاب الطبّ والعلوم الطبيعية، فوقف على

التشريح والنبات والكيمياء وطبقات الأرض، إلى ما هناك من علوم لا يُدهشنا غرام غوته بها بمقدار ما نتساءل: كيف كان غوته يجد متسعاً من الوقت يملأ به هذه الاهتمامات المتباينة ويُحْسن فهمها؟ وهو، مع ذلك كله، لم ينسَ ما لرجليه من حقّ عليه، فقصد معلم الرقص للإجادة في هذا الفن. كما لم ينسَ ما لروحه من واجب الرعاية، فوقف طويلاً عند كنيسة ستراسبورغ الشهيرة متفحّصاً متأملاً، فإذا بها تحبّب إليه الفن القوطي القديم، وكان منه، قبلُ، نافراً سيّئ الظن. وهذه الكنيسة حملت غوته على إجلال العبقرية الألمانية في الفن الجرماني، وعلى إيثاره على الفن اليوناني والروماني. ولن ندع ستراسبورغ متعجّلي الخطى، لأن لهذه المدينة مكانة خاصة في سيرة غوته. ففي ستراسبورغ فاز غوته بالدكتوراه في الحقوق، ولعل هذا بعث الغِبْطة في صدر والده بأكثر مما حرّكها في أعطاف مَنْ نالها. وفي ستراسبورغ كان لقاء غوته بالناقد هِرْدِرْ، وكانت مؤلفاته في أصول الأدب شهيرة، فتلمذ له غوته وانساق إلى تعاليمه العاملة على توجيه الأدب وجهة قوميّة ألمانية، ودعا هردر تلميذه إلى استلهام الروح الجرمانية. كما أن هردر، الذي ترك أثراً بيّناً في حياة غوته، قد دعاه إلى قراءة شكسبير، هذا الذي وقع غوته في أسره: "إن أول صفحة قرأتها له وضعتني في أسره إلى الأبد، فشكسبير ساحر آسر يُغري ويفتن كل مَنْ يدنو منه".

وعقب رجوع غوته إلى موطنه فرانكفورت انهمك، وهو في الثالثة والعشرين، في كتابة مسرحيته الشعرية "غوتس". وأثارت الاهتمام وكان لها صدى عميق في الوَسط الأدبي، عند نشرها في العام التالي، 1773، لأنها رافلة بالثوب الجرماني الذي دعاه إليه أستاذه هردر، مستمدة من أحداث التاريخ الألماني؛ كما أن فيها تمرّداً على التقاليد القديمة والوَحدات الكلاسيكية. وهذا التمرّد بلورته، في ذاك العهد، حركة أدبية ثائرة حملت اسم "العاصفة والوثبة". كانت القومية الألمانية تتفتّح على الصُّعُد كلها، ومنها الصعيد الأدبي. وقصد غوته فتزلار، حيث المحكمة العليا، للتدرب على القضاء. وفي هذه المدينة وقع في غرام شرلوت بوف، كما سبق له أن عانى غراماً آخر سابقاً عليه في قرية قريبة من ستراسبورغ، وكانت بطلتها فردريكا بريون، ابنة قِسّيس القرية. ولكن الغرام الجديد يستأثر باهتمامنا، ذلك أن ثمرته تمثّلت بكتاب جلب الصيت الواسع لغوته، والتصق اسمه به، وهو "آلام فِرْتِرْ"، الصادر في عام 1774. وهام غوته، المحامي الشاب، وكان في الرابعة والعشرين، بشرلوت، وكانت في التاسعة عشرة، ولكنها كانت مخطوبة إلى كستنر الذي تعرّف إليه غوته وتصادقا. وكما يقول طه حسين في مقدّمته لترجمة أحمد حسن الزيّات لكتاب "آلام فرتر"، وهي الترجمة العربية الجميلة البديعة التي أُعيد طبعها مرات ومرات.

يقول عميد الأدب العربي: "ليست" آلام فرتر" قصة منتحَلة أو بناء متكلَّفاً استُعيرت أجزاؤه المختلفة من الخارج؛ إنما هي ما أصاب جوت نفسه إبّان شبابه. ومن هنا برِئ الكتاب مما يشوّه غيره من آفة الكذب والاختراع... ولكن الكتاب يخالف الواقع في شيء واحد: هو أن جوت لم ينتحر كما انتحر فرتر، ولم يكن بينه وبين صديقه كستنر من البغض والعداء ما كان بين فرتر وألبرت في آخر أيامه".

والدليل الناصع على ذلك أن غوته وشرلوت وكستنر قد تبادلوا الرسائل المؤثِّرة الحميمة، وقد نشرتها بعد ذلك بزمن إحدى بنات شرلوت وكستنر؛ ومن وقتها شرعت تنضج في ذهن غوته روايته "آلام فرتر".

غوته في فيمار

وساقت الظروف غوته إلى أن يتعرّف إلى كارل أوغست، أمير دوقيّة ساكس فيمار؛ وكان هذا الأمير، كأهله، مولعاً بالفنون والآداب. وكانت شهرة غوته الأدبية قد عمّت المقاطعات الألمانية، وخصوصاً بعد نشر كتابه المتميّز لذلك العهد "آلام فرتر"، فكان أن دعا دوق فيمار غوته بإلحاح لزيارة فيمار. ولكن والد غوته مانع، ناصحاً ابنه في تجنّب الأمراء، وأعطاه مثالاً على ذلك ما انتهت إليه العلاقة بين فولتير وفردريك الكبير من خصام وجفاء. وبعد أخذ وردّ وافق الوالد مكرهاً على أن يزور ابنه الدوقيّة، ويُمضي فيها بضعة أسابيع. ولكن الأقدار كانت تهيّئ لغوته مآلاً آخر، فقد نزل فيمار، عاصمة الدوقيّة، وهو في السادسة والعشرين، واستوطنها حتى ساعة رحيله وهو في الثالثة والثمانين! كانت هذه الدوقيّة إحدى الإمارات الكثيرة، المتفاوتة الأحجام، التي كانت تنقسم إليها ألمانيا. وينبغي انتظار بسمارك، مستشار بروسيا في القرن التاسع عشر، لتتحصّل على يديه الحديديتين الوَحْدة الألمانية. كانت دوقيّة صغيرة، يعيش سكانها على الزراعة؛ وعاصمتها فيمار قديمة العهد، صغيرة، هادئة، قُرَوَسْطيّة الطراز، ذات طرقات ضيقة، وسبق لها أن كانت مَعْقِلاً للمصلح الديني المسيحي الشهير لُوثر. وكان بلاطها يتمتع في زمن غوته بكوكبة زاهية من رجال العلم والأدب والفن، لكأننا في بلاط سيف

الدولة، أمير حلب. وشعّ بلاط فيمار، وكان ألمانيّ المنزع، في حين كان بلاط فردريك الكبير في بوتسدام فرنسيّة. وهذه الإمارة الصغيرة، فيمار، ببلاطها المتألق، كان لها في تاريخ ألمانيا أبلغ الأثر الثقافي.

وانعقدت صداقة عمر بين غوته والأمير كارل أوغست، وكان، بخلاف زوجته الأميرة لويز الجادّة المحافظة، جانحاً إلى اللهو والصيد، جامحاً في الدُّعابة والمجون، منساقاً إلى المتعة والمغامرة؛ وكان، عندما وفد عليه غوته، عارم الفتّوة، في ربيعه الثامن عشر. وهكذا ائتلفت الأهواء بين الشاعر والأمير، ورفعت الكُلْفة بينهما، وتوطدت صداقة فريدة عمّرت نصف قرن. ولكن الأمير، على انقياده للهو، كان نابهاً، نشيطاً، ذا بصيرة. ولا أدلّ أنه عندما حيل بين الفيلسوف فيخته، والانضمام إلى سلك التعليم في جامعة يينا، القريبة من فيمار، وذلك لما كان لرائد القومية الألمانية من آراء ثورية؛ طلب كارل أوغست كتاباً من كُتُب فيخته ليطالعه، وليأخذ بعدئذ بناصر المعترضين على قبوله. فلما قرأ الأمير الكتاب أصدر أمره بتوظيفه! ولم يكن الأمير يَقدر نبوغ غوته الأدبي لا غير، ولكنه، إلى ذلك، عارف بكفايته وهمّته؛ لهذا عرض الأمير على غوته منصب رئاسة المجلس الأعلى للإمارة بمرتّب عالٍ فغدا الساعد الأيمن للأمير، برغم الناقمين والحاسدين من الحاشية. وأنعم الأمير على غوته بلقب النبالة، فصار فون غوته. كما منحه الأمير داراً صغيرة واقعة على نهر الألْم، تحوطها حديقة غنّاء رحبة. والمناصب التي تقلّدها غوته في الدوقيّة لم تكن فخرية شكلية، فهي مناصب وزارية إدارية عالية؛ تتصل بالفنون، كالتعليم والتمثيل وتنظيم فيمار والعناية بحدائقها، كما تتصل بالحربية والمالية والزراعة والمعادن وإدارة المشاريع، وإلى غوته يعود الفضل في إعادة افتتاح مناجم إلميناوْ المعطّلة.

على أن غوته، خلال سنواته الإحدى عَشْرة التي أمضاها ناشطاً في خدمة أميره، من غير كلل، كان قد أضنى جسمه بالعمل وأرهقه، لذا رغب في زيارة إيطاليا، فكان له ما أراد. ولكن قبل الحديث عن هذه الرحلة ينبغي أن نذكر أن غوته شغلته في هذه المرحلة أيضاً اهتماماته الأدبية والعلمية، فضلاً عن حياته الغرامية المتجددة على الدوام. ونكتفي ههنا بالإشارة إلى رواية، كوميدية المنحى، وضعها غوته عن سابق قصد، وهي "انتصار الحساسية"؛ وذلك أن "آلام فرتر" الذي سبق له كتابته قبل ثلاثة أعوام فقط، كان له دائماً ضحاياه من ذوي القلوب الشابة المرهفة، بل صار هناك مصطلح، مشتق من اسم فرتر، وهو: الفرترية. وأنصار الفرتريّة يشقيهم الحب، بل قد يدفعهم إلى التخلص من الحياة، كما فعل فرتر نفسه. بل إن الألوف من شبّان أوروبا شرعوا يلبسون كما كان يلبَس فرتر، ويتصرّفون في المجالس شأن تصرّفه. لذا شاء غوته في روايته الجديدة، وكانت تتناهى إليه أخبار صرعى كتابه الأول فتحزن نفسه لمآلهم، أن يخفّف من وطأة ما فعل بهؤلاء، بأن جرّد السخرية سلاحاً للتعريض بما يسمّيه "ثُمالة العاطفة المفرطة".

غوته في إيطاليا

لم يكن الذهاب إلى إيطاليا، عام 1786، مجرد رحلة، بل يمكن القول إنها إقامة؛ فلقد مكث غوته هناك، متخفياً تحت اسم مستعار، نحو عشرين شهراً، تملّى، خلالها، من روائع الحضارة الرومانية، متنقّلاً بين مُدُن إيطاليا من أقصى الشّمال إلى أقصى الجنوب في صقلّيّة. فهنا الشمس، وهنا الآثار، وهنا خصوصاً روما بعظمتها الناطقة. وفي خضّم هذه المعالم تاقت نفسه إلى الرسم، وعاوده حنينه إلى هذه الهواية، ولكنه، حيال روائع الفن، اقتنع بأن محاولاته في التفوّق في الرسم عقيمة. ولكنه اغتنمها فرصة، وكل ما حوله يوحي بالهدوء والرهبة، وخصوصاً أن مرتّبات وظيفته جارية لم تتوقف، فأتّم نظم مسرحيتيه التمثيليتين: "إفجينيا" و"إيجمونت"، كما باشر في نظم مسرحيته "تاسو"؛ وهذه الأعمال، في نظر الدارسين، من أجود ما كتب، كما أنها تشير إلى عودة حاسمة لغوته إلى الينابيع اليونانية في الأدب. وهناك فضلاً عن ذلك، مجموعة من الأشعار، "أغانٍ رومانية"، أثارتها في خاطره هذه الرحلة الشائعة. يقول غوته: "أيتها الحجارة، حدثيني! أيتها الصُّروح الباذخة، أجيبي! أيتها الطرق، انطقي بكلمة واحدة! ألا تستيقظين، أيتها العبقرية؟ بلى، كل شيء حيّ في أسوارك القدسيّة، يا روما الخالدة. إلا في ناظري وعند خاطري، فما برح الصمت على كل شيء مخيّماً... أنت، يا روما، عالم! ولكن العالم بغير الحب لا يكون عالماً، وروما لا تكون روما".

وفي الأسفار فوائد لا تُحصى، فهي مدرسة لتجديد عقل المرء وعواطفه واندفاعاته، فكيف هي بإنسان حسّاس، نابغ، شارف الأربعين؟ إنها لقمينة بترك بصماتها عليه. ويبدو أن غوته قبل الرحيل إلى إيطاليا هو غير غوته بعده. فإن مرح الشباب وطيشه ومَجانته قد زايلته، وحلّ مكانها التحفّظ والمهابة والرزانة، وهي الصفات التي نستشفّها من الصُّوَر التي ألفنا مطالعتها عن غوته.

وكتب غوته إلى أميره كارل أوغست يستعفيه من واجباته الإدارية والسياسية الكثيرة التي كانت تكبّل وقته ويديه، وذلك أن غوته قد استشعر، بلا ريب، والنُّضج الفكري والعاطفي امتلأ به إهابه، أن رسالته الأدبية في هذه الحياة هي الأولى والأعظم. وكان الأمير المتفهّم عند رجائه، وقد لاحق غوته، وهو في إيطاليا، برسائله يلحّ فيها عليه بالعودة إلى فيمار. واحتفظ غوته في فيمار، بمحض إرادته، بإدارة الأعمال العلمية والفنية، ومنها المسرح الذي كان غوته يؤلّف لأجله قِطَعاً تمثيلية.

وقد فسّر بعضهم رغبة غوته في السفر إلى إيطاليا لما حلّ به من إجهاد في العمل السياسي والإداري، وهو سبب أتينا عليه سابقاً. وهناك فريق ثانٍ أرجع السبب إلى غرامه بشرلوت فون شتاين، وكانت امرأة تكبره بسبع سنوات، على خلاف مع زوجها وهو أحد كبار ضباط الحرس في فيمار، وكانت مثقفة مجرّبة ناضجة وذات دهاء، فوقع غوته في حبائلها، وبقي لسنوات عَشْرٍ أمضاها في الدوقيّة منجذباً إليها. وظل لمدام فون شتاين تأثير على غوته ونفوذ، ويرى هذا الفريق الثاني من الدارسين أن ذهاب غوته إلى إيطاليا إنما هو فِرار من هذا الغرام العاثر المضني. على أي حال فإن غوته، عقب عودته من إيطاليا، كان قد شُفي من هذا الغرام وانطفأت في قلبه جذوته. بيد أن هناك فريقاً ثالثاً يفسّر رحلة غوته إلى إيطاليا على نحو مغاير تماماً، فهو يذهب إلى خيبة أمل غوته في إصلاح إمارة فيمار اجتماعياً هي التي حملته على الابتعاد. ويعود فشله إلى المقاومة التي لقيها من البَلاط والبيروقراطية وحتى من صديقه كارل أوغست، بسبب التخلف الاجتماعي الذي كان يهيمن على ألمانيا عهد ذاك. ولهذا آثر غوته الانسحاب من الحياة العامة، وطلب إلى أميرة إعفاءه من المهامّ الأساسية، كما أشرنا منذ قليل.

ويبدو أن من الآثار غير المباشرة لرحلة إيطاليا على غوته أنها أقنعته بجدوى فكرة الزواج والاستقرار، بعد نفور طويل منه. فقد التقى بالفتاة كرستيانة فولبيوس، ذات الملاحة والجاذبية والتدبير والفهم، وكانت من الناحية الاجتماعية قليلة التعليم، ومن طبقة فقيرة، وتعمل في مصنع؛ فأين هي من غوته ومركزه ومجده؟ لكن شاعرنا الكبير رضي بها زوجة، وإن لم يرضَ المجتمع الأرستقراطي بهذا الزواج، ولم يغفر لغوته هذه الجرأة على الأعراف وهذا الخروج على التقاليد. وفي 1789، أي عام اندلاع الثورة الفرنسية، وغوته معاصر لها ومتابع كما سنرى، ولدت له زوجته ابنه البكر أوغست، وهو الوحيد الذي عاش بين خمسة أولاد أنجبتهم. وأوغست هذا كان أرعن سكيراً خبيثاً فاسداً، فجلب المتاعب لأبيه غوته.

غوته وشيلر

كان غوته منغمساً حتى الوَلَه في أبحاثه العلمية حول البصريّات والطبيعيات والألوان، وقد أخرج رسالة "تطور النبات"، وهي جليلة في ميدانها. وكان من فضل الشاعر الكبير شيلر على غوته أنه انتزعه من هذه الشواغل وجعله ينصرف كليّة إلى الأدب. ففي أيار من عام 1795 ذهب غوته إلى جامعة يينا ليُلقي السمع إلى محاضرة عن النبات، فإذا به يلتقي بعدها بشيلر، وكان يدرّس التاريخ هناك. ومنذ هذا اللقاء انعقدت صداقة عزّ نظيرها بين الشاعرين، وما كانت السّنونَ إلا لتزيدها عتاقة ونفاسة، برغم ما كان يتخللها من نقاشات واختلافات في وجهات النظر حول الأشكال الفنية. كان غوته في الخامسة والأربعين، واقعيّ النظرة، قويّ البُنْية، ويعيش في هناءة وطراوة؛ أما شيلر فكان في الخامسة والثلاثين، خياليّ التطلع، ضعيف الجسم، ويحيا في ضيق وقلّة. على أن الإعجاب المتبادل وحّد بينهما، وجعل كلاً منهما يجد في الآخر ما يُكمل به نقصه، وجعل كلاً منهما يشعر أن الآخر ضروري لمحياه ولفنّه. وجاء شيلر عام 1800 إلى فيمار واستقرّ فيها. وحاول الكثيرون إفساد العَلاقة بين الشاعرين، فما انتهَوْا في ذلك إلى شيء، لأن المحبة والتقدير والحميميّة بينهما كانت تعلو فوق السفاسف البشرية.

وخلال سنوات عَشْر، هي عمر هذه الصداقة الجميلة البهيّة، انخرط الشاعران في عمل كتابيّ محموم. فاشتركا في إصدار مجلة أدبية "ديْ هورين"، وتنافسا في نظم القصائد القصصية، وغوته يعترف لشيلر بأسبقيّته في هذا النوع الأدبي المعروف المسمّى "البَلاد". وأخرج شيلر، في ما أخرج، عمله الشهير "ولهلم تِلْ". كما تدفّقت أعمال غوته، وهو الذي يقول إن شيلر جدّد شبابه وأرجعه، بعد غياب، إلى الشعر. وهكذا حظي الأدب الألماني والإنساني بآثار لامعة لغوته: "ولهلم مايستر"، "هرمان ودوروتيا"، وخصوصاً "فاوست" في جزئه الأول. ولكن لا شيء يدوم، ولا سرور يكتمل، إذ عاجلت المنيّة شيلر، في أيار من عام 1805، وهو لم يجاوز السادسة والأربعين؛ فكان خبر موته صاعقاً على غوته الذي بكاه كما لم يبكِ أحداً وجزع لفقده كما لم يجزع أبداً. وهو القائل، إثر وفاة شيلر: "لقد فقدتُ نِصْفَ كياني". غير أن الطابع العاطفي الوِجْداني للعَلاقة بين غوته وشيلر ينبغي ألا يحجب عنا الأساس الموضوعي الذي بُنيت عليه. يصف غوته بداية صداقته مع شيلر أنها علاقة تعاونيّة، "في زمن أصبحت فيه السياسة المزعجة والروح الحزبية اللعينة تهددان بالقضاء على العلاقات الودية والعلمية كافّة". والصداقة لا تغتني إلا

■ [illegible]

بالتعارض في وجهات النظر الذي يُفضي إلى الحوار المُخصب وإلى الإفادة المتبادَلة؛ وخصوصاً أن شيلر كان يجنح إلى المثالية، وكان يعثر في غوته الواقعي على مَنْ يخفف من غلوائه. يقول غوته: "إن فكرة الشعر الكلاسيكي والشعر الرومنطيقي التي تنتشر في العالم كله، وتسبب الكثير من النقاش والخلاف، قد صدرت في الأصل عني وعن شيلر".

يقول المفكر المجري، جورج لوكاش: "إن الرابطة الاجتماعية والسياسية هي التي حدّدت نطاق التعاون بين غوته وشيلر. وفي محور هذا التعاون كانت محاولة خلق فن كلاسيكي... فإن كلاً منهما كان يدرك دائماً أن الفن الذي يسعيان إليه هو التعبير عن العصر العظيم الذي بدأ مع الثورة الفرنسية".

غوته والثورة الفرنسية

إن معالجة هذه الفقرة تسمح لنا بأن نضع يدنا على الخطوط المحورية لعصر غوته، هذا العصر الذي ألمحنا لبعض سماته في تضاعيف الصفحات السابقة. إن حروب الفلاحين في أوروبا ضعضعت الإقطاعية وعجّلت في بداية نشوء الدولة القومية؛ حتى إذا ما كانت الثورة الإنكليزية في القرن السابع عشر، وتلتها الثورة الفرنسية في القرن الثامن عشر، فقد نشبتا في بلدين متطورين اكتمل تشكلهما القومي عَبْرَ هاتين الثورتين. أما في ألمانيا فإن اندحار حرب الفلاحين أدّى إلى نمط آخر من الملكية المطلقة، ذات الطابع اللاقومي، والمتمثّل بالإمارات الألمانية الصغيرة. وهذه الإمارات التي عاصرها غوته واكتوى بتخلّفها، كانت، ولعدة قرون، العقبة الكأداء التي تحول دون التوحّد القومي للأمة الألمانية.

وهذا التجزّؤ الإقطاعي جعل ألمانيا الحَلْقة الضعيفة في أوروبا، وكانت، لوقت طويل، ساحة مفتوحة للحروب الأوروبيّة. كانت ألمانيا، بالمقارنة مع فرنسا وإنكلترا، متخلفة اقتصادياً واجتماعياً؛ كما كانت من الناحية السياسية مقهورة ومجزّأة. ولهذا فإن هذا التخلف، وما يبتعثه من ضيق أفق ومن جو خانق، كان يرمي بثقله على الشعراء الكبار والمفكرين العظام الذين تخترق تطلعاتهم القوقعة الإقطاعية التي انحبست فيها الأمة الألمانية المفككة.

ثم جاء زلزال الثورة الفرنسية، فهي حدث عالمي، كانت له أصداؤه الفكرية والاجتماعية حتى علينا في المشرق العربي، بحيث نجد أن كتّابنا ومفكرينا، إبّان النهضة، كانوا مشبعين بشعارات الثورة الفرنسية ومأخوذين بها؛ فكيف الحال بالألمان وهم على مقربة من ذاك الحدث التاريخي؟ لم يكن الأدب الفرنسي غريباً على غوته، فقد عرفه وتعمق فيه مذ كان صغيراً. كما أن فولتير، الذي يُعتبر أحد الممهدين للثورة الفرنسية، كان له دور مرموق في التكوين الروحي لغوته الذي يقرّ في كتاباته ورسائله وأحاديثه بهذا الدور البنّاء. إن الثورة الفرنسية، وما تلاها من أحداث ومن اجتياح نابليوني لأوروبا، حفرت عميقاً في التطور الثقافي لألمانيا، كما في تطورها الاجتماعي الداخلي. ولهذا أرخت هذه الثورة ظلالها العميقة على عقول الكتّاب الألمان البارزين، وفي طليعتهم غوته. وما كان لكاتبنا أن يكون مناهضاً لهذه الثورة الكبرى بمضامينها وشعاراتها، ذلك أن الخلاصة الجوهرية لها أنها اجتثّت الإقطاع وامتيازاته، وأرست الدولة القومية البورجوازية، القائمة على الصناعة اقتصادياً، وعلى الديمقراطية سياسياً. وكان غوته يبحث عن الكاتب الكلاسيكي القومي فلا يعثر عليه في ألمانيا الإقطاعية المقطّعة الأوصال. يقول غوته: "متى وأين يظهر الكاتب الكلاسيكي القومي؟ عندما يجد في تاريخ أمته وَحْدةً منسجمة وذات معنى بين الأحداث العظمى وآثارها؛ عندما لا يفشل في بحثه عن العظمة في روح مواطنيه، والعمق في أحاسيسهم، والقوة والقيمة في أعمالهم؛ عندما يشعر بنفسه مليئاً بروح الأمة، وقادراً على التعاطف، من خلال عبقرية كامنة، مع الماضي والحاضر معاً". وهكذا تبيّن لغوته بجلاء أن شروط قيام الكاتب الكلاسيكي الألماني المرجو، وَقْفٌ على نهاية التجزئة الاقطاعية، وعلى نشوء الدولة القومية؛ وهما أمران من صميم المحتوى الاجتماعي للثورة الفرنسية. بيد أن غوته، مع تعاطفه مع الأهداف الاجتماعية للثورة الفرنسية، ومع إعجابه بأبناء الثورة وتفانيهم وحماستهم، كان رافضاً للأساليب العنفيّة، وما صدر عن العوام من فتن ودماء عند اندلاعها، لأن هذا العنف قاتل للتفكير الإنساني. كما يعتقد غوته أن العَلاقة بين الطبقات الاجتماعية ينبغي أن تقوم على الوفاق لا على الصراع، وهذا ما يُستخلص من كتابه "ولهلم مايستر" في جزئيه (1796– 1811). وفي هذا الاستحسان لأهداف الثورة يتوافق غوته في موقفه مع معاصره الفيلسوف اللامع هيغل، فكلا الرجلين، غوته وهيغل، أدرك المغزى التاريخي الكبير لنشوب الثورة الفرنسية وانتصارها، وما استتبعته من عصر جديد في الحضارة العالمية وفي التحوّل الفكري الإنساني. كذلك فإن التعاون الذي قام بين غوته وشيلر، خلال مرحلة فيمار، كان مرتكزاً على رفض صارم للأساليب الثورية، وعلى قبول، في الآن نفسه، بالأهداف الاقتصادية والسياسية لثورة 1789.

ولم يكن غوته بعيداً عن مجريات الأحداث، ذلك أن الجيش الفرنسي انتصر، خلال صراعه مع الجيش البروسي، في

المعركة بالقرب من يينا، ثم احتلّ فيمار. وبعدها جلا الجيش الفرنسي عن فيمار وحُسنت العلاقة بين كارل أوغست ونابليون. وفي عام 1808 كان الإمبراطور نابليون نازلاً في إيرفورت، على مقربة من فيمار، وعلم أن غوته حالّ فيها، فاستدعاه واستقبله بحفاوة، برغم عدم ميله إلى رجال الأدب والفكر، لاعتقاده أنهم مزهوون بأنفسهم. وخاض نابليون مع غوته في حديث عن الأدب، وامتدح "آلام فرتر"، وقال لغوته إنه قرأه سبع مرات، واصطحبه معه إلى مصر خلال حملته ووجّه ملاحظات نقدية إلى بعض أجزاء هذا الكتاب. وعقب خروج غوته من المقابلة قال نابليون، لمَنْ حَوْلَهُ، عبارته الشهيرة في غوته: هكذا تكون الرجال! وبعدئذ بأيام نزل نابليون فيمار، وتحدّث، أثناء حفلة أُقيمت له، مع غوته مطوّلاً، ودعاه لزيارة باريس. كما أنعم عليه، قبل رحيله من إيرفورت، بوسام جوقة الشرف. ولم يكن غوته، بخلاف الكثيرين من الألمان، حاقداًعلى نابليون ولا مبغضاً له، بل إنه لمعجب به، وقد وصفه بأنه "بطل الأقدار". لذا عندما صار نابليون بعد ذلك بسنوات، أي في عام 1814، سجيناً مندحراً منفياً في جزيرة إلبا، تأثّر للأمر؛ وذلك لأن غوته كان يرى الأمور من منظار شموليّ، لا من خلال زاوية نظر وطنية ضيّقة، وألمانيا، عهد ذاك، مبعثرة إلى حوالي مائة جزء، وللثورة الفرنسية ولنابليون فضل في نضج فكرة الوحدة الألمانية. ثم إن الجيش الفرنسي عندما جلا عن فيمار فقد حلّ بها الجيش البروسي، وكان غوته شديد المقت للبروسيين وروحهم العسكرية الحربية الغالية. ويقول غوته من علياء فكره: "لم يبلغ بي الهرم أن أشغل بالي، وأقلق خاطري، بتاريخ العالم، فهو أسخف شيء. فليهلك هذا أو ذاك، ولتندثر هذه الأمة أو تلك، فكله سواء"! كان غوته معادياً للحرب وما تجرّه من مظالم، وهو لم ينظم قصائد حماسية تحرّض عليها وتبعث الشحناء والبغضاء.

يقول غوته: "ما نطقتُ يوماً بشيء لا أُحسّه ولم أجرّبه، وما نظمت قصائد الحب إلا حين أحببت، فكيف أضع قصائدي في البغضاء وأنا لم أبغض قط". ولهذا أحبّ البشر قاطبةً، وعثر في الفن والعلم على ملاذه الأمين: "وقد وجدتُ ملاذي في العلم والفن، لأنهما ينتميان إلى العالم كله، وأمامهما تسقط كل الحدود".

غوته والإسلام

كان غوته في السادسة والستين عندما التفت، في نظر بعض الدارسين، إلى أدب الشرق، وبخاصة إلى الأدبين الفارسي والعربي. ولكن الحقيقة أن ورود هذا المنهل الشرقي قديمٌ عهدٍ لدى غوته، فإن أستاذه الكبير، هردر، لفته إلى الشرق منذ أيام الدراسة الجامعية في ستراسبورغ. وهكذا عكف غوته، منذ تلك الأيام، على مطالعة القرآن، في ترجمته الألمانية واللاتينية، والتمعّن في آياته والتشبّع بمضامينه. وفي ديوانه الذي نظمه في آخر حياته "الديوان الشرقي للمؤلف الغربي"، يبدو أثر القرآن جليّاً في صياغة هذا الديوان ومعانيه. يقول غوته: "لله المشرق ولله المغرب، وفي راحتيه الشمال والجنوب جميعاً. هو الحق، وما يشاء بعباده فهو الحق، سبحانه له الأسماء الحُسنى، وتبارك اسمه الحق، وتعالى علواً كبيراً. آمين". وكان غوته مأخوذاً بحياة النبي، حتى إنه نظم مسرحية عن "محمد"، وشرع فيها منذ عام 1773، وخطّط لفصولها الخمسة، ولكنه لم يُنجز سوى الفصل الأول المعنون: مناجاة محمد. وخلال هذا الفصل يدور حوار بين محمد ومرضعته حليمة السعدية، فيقول لها النبي: "لست وحدي، إن الله ربي يؤنس وحدتي. فتجيبه حليمة: أرأيته؟ فيبادرها محمد قائلاً: ألا ترينه عند كل عين جارية، وتحت كل شجرة مزهرة؟ أراه بعين البصيرة مقبلاً عليّ، وأحس حرارة عطفه وحبّه. ما أعظم عرفاني لفضله، وتسبيحي بحمده! لقد فتح صدري وانتزع الشغاف عنه، حتى أحسّ قربه في الصميم من قلبي". وهناك "النشيد المحمّدي" ضمّنه غوته ديوان أشعاره، ويبدو أنه نظمه، في الأصل، ليتخلل مسرحية "محمد"، وهو حوار حارّ بين عليّ وزوجته فاطمة في تحيّة النبي.

كذلك كان غوته، إلى جانب تشبّعه بالإسلام، وافتتانه بالقرآن، وإعجابه بالسيرة النبويّة، مُحيطاً بالشعر العربي القديم. وساعدته، في الاستزادة من كل ما تقدّم، أعمال المستشرقين وتحقيقاتهم. وهكذا عرف المعلّقات في ترجمتها الإنكليزية، ووجد فيها حياة العرب وما يتخللها من قيم وتقاليد وأغراض شعرية. وقد حاول غوته ترجمة هذه المعلّقات السبع، الصادرة، كما يرى شاعرنا، عن شعراء فحول في أمة شاعرة. واستهوت غوته حياة البادية عند العرب، فاقتفى أثرها في مقطوعة له يقول فيها: "دعوني، كما أهوى، على صهوة جوادي، واقبعوا أنتم في بيوت المَدَر وخيام الوَبَر! إنني لأنطلق جذلان في هذا الفضاء الشاسع، وليس فوق عِمامتي إلا النجوم الزواهر. وما زيّنت السماء الدنيا بمصابيحَ إلا هدى للناس ومتعة للناظرين". وفي "الديوان الشرقي للمؤلف الغربي"، وقد تعجّل غوته طبعه قبل أن يخترمه الموت، يتبدّى أيضاً بسطوع تأثير الأدب الفارسي عليه، وبخاصة غزل حافظ الشيرازي. ويقولها غوته صريحة: "يا حافظ، وحدك دون العالمين مَن أشتهي معارضته. ولكم من المسرّات والتباريح نحن فيها شريكان، بل أخوان توأمان. ألا فليكن الحب والشراب لي، مثلما كانا لك، مطمح الهمّة ومطلب الحياة". ويقول غوته، في موضع آخر من "الديوان الشرقي"، تكملة لهذه الفكرة: "فلنكن سُكارى جميعاً. فالشباب سُكر بلا خمر، والشيوخ يسترْكون الشباب بفضل الشراب. ولا غرو فالحياة المسكينة معذّبة بالهمّ، وليس يطرد الهمّ مثل الكرم". وتعاود غوته الروح الإسلامية، فيرى أن عظمة الخالق

تتجلى في مظاهر قدرته وفي كل ما تنطق به الطبيعة: "إذا الشمس فوق أجنحة الفجر شعّ نورها، واستعلى قرصها الوهّاج فوق الذرى، فمن ذا الذي

لا يرفع إليها البصر خاشعاً؟ لكم أحسستُ، في حياتي المديدة، مراراً لا تُحصى، لدى شروقها، أنني عارج إليها لكي أشهد الرحمن على عرشه، وأسبّح باسمه، سبحانه مصدر الوجود ورب العالمين، ولكي أسلك الصّراط المستقيم، صراط الذين هم أهل لهذا المشهد العظيم، ولكي أهتدي أبد الدهر بنوره العميم".

والحديث عن غوته ومدى حبّه للإسلام والعرب، ومدى تأثّره بالأدب العربي القديم، حديث يطول، مما لا تسمح به هذه العُجالة عن سيرة أديب ألمانيا الأكبر؛ ولكننا ذاكرون أن غوته، كما تقول كاتارينا مومزن التي وضعت كتاباً نفيساً عن "جوته والعالم العربي"، هو الذي أدخل مصطلح "الأدب العالمي" في تاريخ الفكر: "وهكذا نجد أن فكرة جوته عن الأدب العالمي كانت في الواقع تعبيراً عن رغبته في شدّ أزر الأخوّة والسلام بين بني البشر. وبهذا المعنى أخذ جوته على عاتقه، وبوصفه شاعراً ألمانياً، تقريب الثقافة العربية إلى أبناء جلدته".

وكان الرحيل

صار بيت غوته، وقد طعن في السن، محجّة للزائرين من ألمان وغيرهم، ومن طبقات شتى، ومن أدباء وأمراء، وشعراء ووزراء. وهو، في هذه الحقبة، كتب سيرة حياته في أربعة أجزاء تحت عنوان "الشعر والحقيقة"؛ كما أنهى الجزء الثاني من "فاوست" قبل عام من رحيله. و"فاوست" من أشهر مؤلفات غوته وأصعبها، وينبني على قصة الدكتور فاوست وقد باع روحه للشيطان "مفيستوفيليس" الذي يغريه بالهبوط إلى درك البهيميّة، وفاوست يقاوم وينتصر. والكتاب حافل بالموضوعات والذكريات والمعطيات الأسطورية. لقد أمضى غوته حياة حافلة بالثقافة والحب، فهو القائل عن نفسه: "كذلك أنت أيها الأشيب، الصحيح البُنية، الشديد العنفوان، لا عليك إنّ شاب مفرقك، فإن العِشْق لا يزال من قسمتك". ويمكن أن نطلق على أشعار غوته أنها: ديوان الحب، فما من كاتب تغنّى به وأطال واستغرق في التفاصيل وهام بالمرأة مثلما فعل غوته. وإطلالتنا على "آلام فرتر"، وهذا الكتاب من بواكيره، تنبئنا بهذا العاشق المتيّم الولهان.

وكان لابد من خاتمة لهذه الحياة الخصبة بالعلم والثقافة والأدب والعِشق، ففي الثاني والعشرين من شهر آذار 1832 فقدت فيمار وألمانيا والإنسانية أديباً عظيماً ستغتني بروائعه الأجيال بعد الأجيال. وإنْ كان هو القائل عن نفسه قُبيل وفاته: "من أنا؟ وماذا أبدعت؟ لقد تلقيت كل شيء، وقطفت كل شيء، وتمثّلت كل ما طالته يداي، فنتاجي هو نتاج إنسان جماعي يحمل اسماً هو غوته". ولكن غوته كان في الأدب الألماني والعالمي عاصفة عطاء فريد، ولا غرابة أن يقول، ذات مرة، وقد تقدّم به العمر، عندما وقف أمام المرآة: "إن تحت هذه الخُصَل البيضاء بركاناً"! يقول محمود عبّاس العقاد: "ومات الشيخ في مولد الأرض وعرس الربيع. مات وهو يطلب المزيد من النور، ويهتف بمَنْ حوله وهو يجود بنَفسه أن "افتحوا النافذة ليدخل النور"... ثم عجز عن الكلام فطفق يومئ بإصبعه في الهواء ويكتب بها كلمات وأوائل كلمات... كأنه لا يريد أن يكفّ عن "التعبير وفيه رمق حياة". ودُفن في فيمار إلى جانب صديقه العريق شيلر.

□□

□□ المصادر والمراجع

1- Jeanne Ancelet- Hustache: Goethe pae Iui- même, Collection "écrivains de toujours", éditions du Seuil, paris 1955.

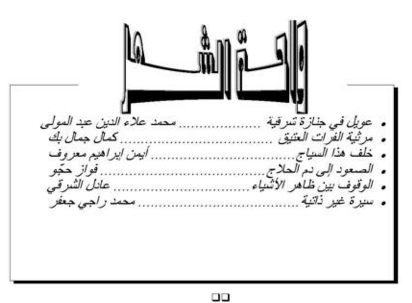
2- جيته: آلام فرتر، نقله عن الفرنسية: أحمد حسن الزيّات، ط 9، مطبعة الرسالة، القاهرة(؟). والطبعة الأولى تعود إلى عام 1920. وهناك مقدمة لطه حسين.

3- جوته: فاوست، نقله عن الألمانية: محمد عوض محمد، ط 3، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1958. وقد احتوى الكتاب "نبذة عن حياة الشاعر". وهناك مقدمة لطه حسين.

4- عبد الرحمن صدقي: الشرق والإسلام في أدب جوته، سلسلة "المكتبة الثقافية"(10)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة (؟).

5- عبّاس محمود العقّاد: تذكار جيتى، مطبعة المعاهد، القاهرة 1932.
6- قدري قلعجي: من أعلام الفكر العالمي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت 1992.
7- جورج لوكاش: غوته وعصره، ترجمة: بديع عمر نظمي، دار الطليعة، بيروت 1984.
8- كاتارينا مومزن: جوته والعالم العربي، ترجمة: عدنان عبّاس علي، مراجعة: عبد الغفّار مكاوي، سلسلة "عالم المعرفة" (194)، شباط 1995، الكويت.

❑❑❑


واحة الشعر

□□

أسمعُ ساهرينَ وساهراتٍ حول طَعْم اللّوزِ
يصفو في حوارِ النّاهداتِ مع الشّفاهْ
والشّرقُ عودُ النّدِّ يحرقُه أبي ليعيد لي
عسلَ الحياةْ
والشّرق أوّاهٌ... وآهْ...

... ...

وله انقتاح الظُّهر للسَّيف الشّقيقِ
له المجازُ له الحجازُ
له اكتنازُ بلاغةٍ في شاعرٍ غردٍ
حلولُ الهاتفِ السّحريِّ في جسدٍ
له الحَجّاج والزَّجّاجُ والحلاّجُ
والضّلّيلُ والبهلولُ والأسطولُ
للشّرق التّحوُّل في ذرا عرفاتَ
إذ تنقضّ حوّاءٌ على الذّكرِ المضيَّعْ
للشّرق قافيةٌ وشِعرٌ خالق أربابَهُ
وله العمود له المخلَّعُ والمصرَّعْ
للشّرق مهلكةٌ وتهلكةٌ ومملكةٌ مهيّأةٌ
وأرواحٌ مهيّمةٌ وأرواحٌ تُصَنَّعْ
وأنا: نزيف الشّرق،

... ...

لا شرقَ في جسدي
وأرحلُ دون راحلةٍ
أعيدُ حدائيَ المكرورَ
يا إيقاعيَ المكسورَ
هذا الكونُ أقربُ من وريدكَ فاغتنمْهُ...
لمن أغنّي؟؟؟
خسرَ المغنّي والنّشيدُ... لمن أغنّي؟
أفقٌ أصمُّ، نبوءتي رُجِمَتْ،
ومأساتي تكوِّم فوق مسرحها الجرادُ
لمن أغنّي؟
وبأي طاغوتٍ سأفتتحُ الهجاءَ،
وقد خلقتُ جلالةَ الطّاغوت منّي؟؟؟
بالنّثرِ؟ أم بالشّعرِ؟ أم بالرّقص أم بالثّرثرة؟
أبني ركامَ الرّوحِ -هذا الجوهرَ المنفيَّ من
قاموسنا الآتي؟-
أسمّي أم أكنّي؟
أم أستميحُ الغيبَ عذراً إذْ فضحتُ جنودَهُ
يتواطأون على ضحايا المقبَرةْ؟
بدمي انسفحتُ مع القصيدةِ ثمَّ صافحتُ
الدّمَ المطلولَ
أقطعُ في مقامهِ كلَّ أوتاري
أزخرفُ هيكلي بفسيفساء المجزرَةْ
لا أرضَ في جسدي ونبضُ الرّأس مكتظٌّ
بأمواتٍ
جدارُ القلبِ منهدمٌ فمَنْ هدمَ الجدارْ؟
أنا قُبلةٌ مُزجَتْ بقنبلةٍ،
تنقّبُ من دمي الظّلماتُ عن لوحٍ نقشتُ
عليه أسماءَ النّهارْ
أنا بضعُ مدخنةٍ على سقفٍ عجوزٍ عشّشتْ
فيه العناكبُ والغبارْ
أنا نخلةٌ ضاعتْ ملامحُ تمرِها ما بين
عُرْبٍ أو تتارْ...

-2-

أذّنتُ قبل أذانِ فجر الأغنيَةْ
في قاطفاتِ اللّوز من جسدي
- ألوزٌ فيكَ؟؟
- لوزٌ داخليٌّ لا يُرى
لوزٌ وتفّاحٌ ورقصٌ غامضٌ يعلو على عكَرِ
الثّرى
ولديَّ من شجرِ الشّفافيةِ الحدائقُ
غيرَ أنّي لا يراني أخضرَا
إلاّ الّذي ملأتْهُ نيرانُ الصّفاء فأبصَرَا...
أذّنتُ فجرَ الأغنيَةْ
أيقظتُ أهلَ القلب: حيَّ على الحنينِ... فما
استفاقوا
فوقفتُ وحدي خلفَ أشلائي وناديتُ
السّكونَ المرَّ
وانحلَّ الإزارُ عن البكاءِ وفُكَّ عن دميَ
النّطاقْ.
وجّهتُ وجهي للّذي... أو للّتي... أو
للّذين...
جميعُهم وَجعٌ يُراقُ.
سجّادتي اهترأتْ، وأقدامي تشقّق جلدُها
مرُّ الزّمانُ، طوى المكانُ ثيابَهُ، وأنا هنا

مازلتُ،
وما إنكشفَ الفضاءُ، وما بلغتُ من التّنوّر مبلغاً
فلمَ اشتعلتُ وسالَ في جسدي احتراقٌ؟؟؟
سجّادتي اهترأتْ، ومرَّتْ قربَ وقفتيَ الذّليلة أمّتي
كانَتْ على عكّازةٍ تمشي كما أنثى يوافيها الطّلاقُ.
ما قلتُ شيئاً، لم أقبّلها، طويتُ مصاحفي
هشّمتُ فخّار المعارفِ، خاطبتْني جنّتي
أغمضتُ قلبي وامتلأتُ بنورها الأبديّ
وانكسرتْ بأعماقي بلادُ الرّافدينْ
لَبيكِ يا بغدادُ... قالتْ ضفّتا بردى، فمَنْ زرعَ السّلاسلَ

في المياه وشلَّ صوت الضّفّتينْ؟!
جمهورُ بابلَ شالَ تابوتَ الفراتِ
وقبل أن يضعوهُ في قبرٍ، تناثَرَ قطعتيْنْ
علتْ ولا ويلُ الجموعِ، تكاثرتْ وطغَتْ،
لتنذرَ أنَّ ثَمَّ جنازةً وصلتْ،
فقأتُ هواءَ نوري
كي لا أرى أحداً ولا بلداً يسير إلى القبورِ
لكنْ ولولة الفرات تكاثرتْ، وتكاثرتْ...
فقتحتُ قلبي...
كان العراقُ...

... ...
هذي نوافذُنا لنغلقُها
مراكبنا لنحرقُها
فما بعد العشيَّةِ من دمٍ إلاّ ويبلغُه الفراقُ...

... ...
الآن أفتحُ ما تبقّى من توابيت الوطنْ
هم أتخموها بالحرائقْ
لنكنْ إذاً بعضَ الصّدى يوماً
لنبصرَ كيف تنكسرُ الزّجاجة حين يُحشَرُ جوفَها
ماءُ الزّمنْ
لنعد أسماء المشانقْ:
غربيّةً /.. شرقيّةً/ أمميّةً/
في الشّارع اليوميّ: أو في المرقص الفكريّ ما بين النّخبْ
هي نسلُنا الطّاغي يتمّمُ وحدَهُ شجرَ النّسَبْ
أيّ الغواياتِ القليلةِ سوف نذكرُها؟
أنبحثُ عن رمادٍ مطفأٍ لنصبَّ فيه النّارَ؟
نجعلُ حلمنا مهدَ الحطَبْ
يا راحلين وراء هاويةٍ أفيقوا
وتنفّسوا بعضَ الهواء، ولا تضيقوا
بحديقةٍ يتخاصمُ العشّاقُ فيها،
كلّنا في اللّعبة الكبرى لَعَبْ
لا تهجروا أطلال ذاكرة يؤرّخُها اللّهَبْ
يا مَنْ على أقدامهمْ صعدتْ جبالُ الدّمْ
وعلى شفاهِ منامهم ينهدّ برجُ الدَّمْ
هاتوا صباحاً راقصاً وخذوا ظلام الدَّمْ
وتوقّفوا عن حَشْوِ أمعاءِ المدى بالدَّمْ
هل بعدُ فيكم نجمةٌ ما فاض فيها الدَّمْ؟
فتجمّعوا حول العظام اليابساتِ،
تدفّقوا قصباً يحنّ على القصَبْ
واستسلموا للبحرِ في أحداقِ عشّاقٍ يذيبونَ اللآلئَ في قواريرِ العنَبْ
وخذوا قليلاً من تراب الأرضِ بين أكفّكُمْ
لنقول للآتين: كان هنا... عَرَبْ...

-3-

من أيّ صنفٍ أنتَ؟
قال الشّعرُ والمتشاعرونْ.
للشّعرِ عندي معبدٌ لا ينحني فيه المغنّي، غير أنّي
أصغيتُ: كانت قافلاتُ الرّعب تشحن أمّتي
فبكيتُ، ثم فتحتُ بابَ المعبد الشّعريّ
أبصقُ في الجهاتِ
أيكونُ لي يا شعرُ أن أبكي على قبري؟
سأظلّ أثقبُ تلكمُ الأسوارَ،
أثقُبها بأظفاري، بما توحي لغاتي
فلتذهبوا يا حفنةَ الشّعراء،
أخسرُ كلَّ هذا العالم الموبوء كيْ أحظى بذاتي

بالنّثرِ؟ أم بالشِّعر؟ بالجنّاز؟ أم بالجازِ؟
أنشئُ خطوتي في الشّرقِ؟
أخرجُ ربّةَ الإيقاع أجلسُها على كرسيِّ
قلبي،
يا إلهةُ ليس عطريّاً دمي أو مخملياً
حتّى أصوغ من الخرابِ بلاغةً قزحيّةً،
قمراً، قمراً شهيًّا
حولي تكدّستِ الفصول بعجزها وضبابها
تلقي عليَّ العوسَجَ البريَّ يأكلُ راحتيَّ

والتّينُ والزيتونُ في البلدِ الأمين يسفُّه
التّنينْ
والألواحُ مُثبَتَةٌ على فصل السّقوطِ
من أيِّ كوّةِ مولدٍ أستلهمُ اللّغةْ/ الهواءْ؟
لأرجَّ أصنامَ الحدائق، أو أحدِّد شكلَ
أزهاري
الّتي تنمو بأحواض الدّماءْ
يا ربّةَ الإيقاع...
إنْ كان المغنّي عالماً خرِباً
فما جدوى الغناءْ؟؟؟

□□□

صــدر

[illegible]

أغنيات الفصول الأربعة

شعر للأطفال

.............................محمد منذر لطفى

l Nkjlis ŭ zŭiFNkJe

شعر: كمال جمال بك

إنّ نجماً هوى
وطوى شغبي
هو نجم أبي
فاسكبي يا غمامات دمع الوداع عليه ولا تبخلي،
هو أكرمنا في الحياة..
وأكرمنا في الممات..
ولو لم يكن آخر الأنبياء مضى
لصرخت إذاً: هو موت نبي..!!

× ×

يا أبي.. يا أبي
بعد موتك لا موت يفزعني
لا حياة تؤانسني
لا ظلال أفيء إليها
ولا ظل إن لعب الحَرُّ بي
يا أبي...
لست أرثيك، أرثي الذي
ظل بعدك في الأرض ينبش فيها
لينهب لقمته من فم الدود..
أو من فم الذئب لا فرق..
فالأرض ضيّقة والخطا واسعةٌ
لست أبكيك، أبكي الذي
عاش بعدك كي يشهد الذلّ مستسلماً
واهماً أنه سوف ينجو إذا ما انحنى
كي تمرّ العواصفُ زوبعةً.. زوبعةْ

× ×

يا أبي.. يا أبي
أنت ما متَّ
نحن الذين نئطّ على جمرة القهر موتى
فنم هانئاً
في سريرك هذا النديّ الذي
يسع العمر طولاً وعرضاً
ونم مطمئناً
ولو لحظة كانت المشتهى فتعزّ عليك
إنها الآن بين يديك
فاغمض الجفن لو مرّة يا أبي
إنّ من غرّبته البلاد..
يظل -ولو عاش عشرين دهراً- شريداً
ومن طاردته القصيدة..
يبقى -إلى أبد الآبدين- طريداً
ومن روّضته الهموم..
تراه يفكّ القيودا؟
ثلاثة حمقى بعيدون عن مقلتيك
يمطرونك سيلَ رسائل حبّ..
ويستخدمون الهواتف شريان شوق..
ولم يعرفوا أنّ حقّ الأبوّة ليس بريداً
ثلاثة حمقى بعيدون عن مقلتيك
وثلاثة حمقى حواليك أيضاً
وأمّ وقارورتان يطلن السجودا
ولم يستطيعوا جميعاً
مداناة سرّك في العيش..
سرُّك في العيش كان فريداً
فنم يا أبي
أرخ رأسك عن راحتيك
إنّ نسلك حمقى
ولكنّهم لم يكونوا عبيداً

× ×

يا أبي.. يا أبي
ها أنا الآن أفتح جرح القصيدة نافذةً..
لتطلّ على روحك الطاهرة
أقرأ المتبقّي من الحسراتِ..
على ضفّة الانكساراتِ..

أفرد أشرعة القلب فوق زوارق حزني
وأحمل من كاهنات الغياب،
ومن كائنات الحضور،
سؤالين من كل مملكةٍ
ثمّ فليأت ما يأتي..
بعد الذي صار ما صار..
أنت الذي أطلق الطائرَ الحُرَّ في صدرنا
وأمام المصاعب قلت: احرقوا السفنا
فالسلام على روحك الثائرة
والسلام.. السلام على أمّةٍ
لم يعد في قواميس أركانها
غير قرقعة لحروف السلام
أستميحك في صمتك الآن..
أعرف أنّي نكأت جروحك لكنني
ما تجاوزت حدّ الكلام

× ×

أستميحك في بيتك الآن..
أقرع بابك..
- أعرف لا باب للقبر -
لكنني أستطيع الوصولا
يقيني بأنّك تسمعني
ويقيني بأنّ الذي بيننا
عاجزٌ أن يقولَ
فهل من رسولٍ
سوى هذه الخلجات اللواتي
أحسّ بهنّ رسولا؟؟
سلام عليك أبي
وسلام على روحك الساخرةْ
هيا.. بطيبك شيّدت بيتاً لروحي
وباسمك سمّيت طفلي الجديدا
كأنّ الزمان الذي قد مضى
ما انقضى
تستمر الحياة بما يشبه اللهو..
من عبث الماء بالطينِ،
والطينِ بالنار،
تولد في كل موت قصيدةْ

□□□

شعر: أيمن ابراهيم معروف

مِنْ أينَ أبدأُ...
والمسافةُ ألفُ جرحٍ
في ليالينا الطّوالِ
وألفُ مقبرةٍ أعدّتْ
في المدى.
....
....
... هذا الردى!!!

مِنْ أينَ أبدأُ...
أغلقُ الآنَ الوجوهَ
على ملامحِ وجهكَ الآتي
وأستقصي النّوافذَ كلَّها
والأخيلةْ.

هذي يداكَ نديّتانِ مع الوداعِ
وبعضُ أسئلةٍ معلّقةٍ
على الأفقِ المطلِّ على
سماءِ الأسئلةْ.

ها وجهُكَ العربيُّ في قبرٍ
يُوحّدُنا
وقبرٌ واحدٌ يزدانُ بالشهداءِ
والموتى جميعاً
.. كنتَ أكثرَ مِنْ قتيلٍ
كنتَ أكثر منْ دمٍ ينساحُ
.. كنتَ حمامةً
سرباً منْ القتلى
... ضحايا يعبرونَ شوارعَ التّاريخِ
كيْ يمشوا وراءَ جنازةِ الأحياءِ
.. كنتَ الأقحوان يجيءُ من شرفاتِهِ العليا
ويُوقظُنا
وكنّا ندمنُ التصفيقَ لِلأشياءِ
.. كنتَ تهزُّنا في العمقِ
كنّا خلفَ هذا الموتِ نأكلُ بعضَنا

يا أيّها المزروعُ في دمِنا حكايا
... مثل آلافِ الضحايا
إبدأ الآنَ الحكايةَ منْ بدايتِها
فقد غامتْ بنا الرؤيا
فغمنا في تفاصيلِ الخطوطْ.
هيَ أمّةٌ صعدتْ
ولكنْ...
في هبوطْ.

ياما سترقبُ عوْدَنا
ويداكَ منْ خلفِ السّياجْ.

ضوءانِ ينتهيانِ في دمِنا
إذا انطفأ السّراجْ.

الآنَ تتسعُ الفضيحةُ...
أسألُ الآنَ الفضيحةَ
... ما يمرُّ من الفضيحةِ
فوقَ هذا الشرق
.. أسألُ كلّ غيمٍ ماحلٍ:/

مَنْ دقَّ بابَك في ظلامِ اللّيلِ
مَنْ سرقَ الخطا
ليراك وحدَك بعدما خَلَتِ الدّيارُ

غادرتَهُمْ ومضيتَ
لكنَّ الّذينَ تركتَهُمْ
سئموا منازلَهُمْ وساروا

وصلوا إلى أطرافِ هاويةٍ
رموا حجراً
ولمْ يَعُدِ الصّدى منهمْ
ولا رجعَ القرارُ
ورجعتَ
قالوا: إنَّ أشتاتَ الرّعاةِ رأوكَ
عندَ النّبعِ يسترك الدّجى عنهمْ
ويكشفُكَ النّهارُ

ورأوا أصابعَكَ الّتي خلّفتَها في الرّيحِ
تكتبُ ما تأخّر منْ نشيدِكْ.

حتى إذا انكشفتْ لهمْ رؤياكَ لم يجدوا
سوى سطرينِ من ريشِ الغرابِ
على وريدِكْ.

ورأوكَ في مرآتِهِمْ تبكي وتحبُسك المرايا
تحتَ الغبارِ كأنَّ آلافَ الضحايا
رقدتْ هنالِكَ في قرارةِ صمتِها
والصّمتُ دارُ

داروا على مرآتِهِمْ زمناً
ولمْ ينبتْ بها عشبٌ
ولمْ تخضرَّ نارُ

وتقاتلوا
يتزاحمُ الموتى على ساحاتِ موتاهُمْ
فينتصرُ الغبارُ.

يا أيُّها المزروعُ في دمِنا حكايا
... مثلَ آلافِ الضحايا
كمْ أخافُ عليكَ منْ قتلٍ جديدٍ
... منْ جرائدَ لوّثتْ أسماءَنا... وسماءَنا..
وكلامَنا..

وأخافُ....
إخلعْ فوقَ هذي الأرضِ معطفَكَ الموشّى
.. إنحرِ الصّلواتِ والصّبواتِ
وافتحْ دمعةً لرثائِنا
الأرضُ مُتّكَؤٌ لصمتِكَ
والقصيدةُ آثرتْ أنْ تخلعَ الأبطالَ
منْ كلماتِها
لتوحّدَ الأبطالَ فيكَ
وفي سمائِكَ حيثُ تمشي

.. أنتَ فاتحةُ الكلامِ
وأنتَ خاتمةُ الكلامِ
وماتبقّى
... نحنُ شبّهناكَ
فسّرنا هزائمَنا وأخطانا
فسامحنا
إذا ما جثّةٌ خذلتْ فضاءَ الصّوتِ
وانتشرتْ غناءً أجوفاً
مِنْ كلِّ صوتٍ.

□□□

صدر

وجهك المستبد

شعر...

..محمد عدنان قيطاز

[illegible]

شعر: فوّاز حجّو

طَالعاً مثلَ زنبقةِ الحُلْمِ من دمِهِ
ناشِراً ظِلَّهُ في الجهاتِ البعيدةِ "فَزَّاعةً" للطُغاةْ
أَهُوَ في مُعجمِ العشقِ أُمْثُولَةٌ؟
أَمْ هَوَ القُطْبُ يمشي برجليهِ فوقَ الهواء؟!
رُبَّما كانت الأرضُ تجهلُهُ
رُبَّما صارتِ الأرضُ فيهِ تفاخِرُ حتى السماءْ

***

إنَّهُ ينهضُ الآنَ من جانبِ "الطُّورِ".
يأخذُ شيئاً عزيزاً عليهِ
ويمضي على عَجَلٍ..
دونَ أنْ يَلْتَفِتْ.

***

وكانَ بودِّ الحبيبةِ في "واسطٍ"...
أنْ يَمُرَّ بها، مثلما عَهِدَتْهُ،
ويُلقي عليها جميلَ السَّلامْ
وكيفَ يَمُرُّ؟!
وفي القلبِ "بُوْصِلَةٌ"
أصبحتْ لا تُشِيرُ إلى جهةٍ يَمَّمَتْها السُّراةْ

***

إنَّهُ الآنَ يمشي ويمشي
ويكفيهِ أنْ يَتَحَرَّكَ فيهِ جديدُ الدماءِ،
ويكفيهِ أنْ يَتَحَرَّكَ، إذْ يتحركُ، نَبْضُ الهواءِ،
ويكفيهِ أنْ يَتَحَرَّكَ حَوْلَ خُطاهُ سكونُ المكانِ،
ويكفيهِ أنْ يَتَحَرَّكَ حين يسير عطالةُ هذا الزمانِ،
ويكفيهِ في مَشْيهِ أن يُشِيْعَ قليلاً مِنَ الأنسِ..
في وحشةِ الدربِ للعابرَينْ،
ويكفيهِ أن يتبادلَ نخبَ المسيرِ مع السائرينْ
ويكفيهِ أنْ يتطلعَ نحوِ ابتكار طريقٍ
يَجُوْزُ بها مُوْمِيَاءَ الثَّبَاتِ
ويكفيهِ أنْ يُسْمَعَ الكونَ إيقاعَ أقدامهِ
ويُسْهِمُ في عَزْفِ لحنِ الحياةْ

***

إنَّهُ الآنَ يمضي إلى حيثُ يستوطنُ الرَّهَبُوْتْ
ويُلقي عصاهُ اختياراً
ومِنْ ثَوْهِ قامَ يَحْمِلُ أُتْرُجَّةَ الوَحْيِ...
ثُمَّ يطوفُ بِها في البلادِ
وكُلُّ العُيُونِ تُلاحقُهُ، وتَشُمُّ خُطَاهُ
إلى أينَ جئتَ؟!... وماذا تُريد؟...
دَعِ الفقراءَ، وكُلُّ الدراويشِ في غَفْلةٍ يَعْمَهُوْنْ..
لا تُؤَلِّبْ علينا الرُّعاع
فلو شِئْتَ سُقْنا إليكَ نخيلَ العراقِ قطيعاً...
ودَعْ ما لكسرى لكسرى
وإنْ شئتَ أنْ تَتَعَبَّدَ قُلْنا لكلِّ شِعابِ الجبالِ:
هَلُمِّي إليهِ وكوني لهُ معبداً في الخَلاءْ..
بعيداً عن السَّابلةْ

أنتَ لستَ وزيراً لِتَحْشُرَ أنفكَ في كلِّ شيءْ.
ثُمَّ مالكَ أنتَ وما لِلرَّعيةِ؟!
مالكَ أنتَ وما للخليقةِ؟!
ما أنتَ إلاَّ غريبُ الدِّيارِ
فَفِيْمَ تَجُوسُ خلالَ البلادِ
وَتَجْتَرِحُ المنكراتِ؟
ثُمَّ مَنْ أنتَ حتى تَشُقَّ عَصَا الانقياد؟!

***

- أنا ابنُ التُّرابِ!
ولستُ أرَى ما على الأرض إلاَّ خَسِيْسَ التُّرابِ!

- خُذُوهُ، ليعرفَ كيفَ يُسَوَّى عليهِ التُّرَابُ
- لكَ الحمدُ ياربِّ.. أنتَ جديرٌ بكلِّ ثناءْ
إنَّهُ الآنَ يصعدُ في مَلكوتِ البهاءِ...
إلى سِدْرَةِ النّورِ..
مُسْتَبْشِراً باللقاءْ
أهُوَ في غَفْلةٍ عن طقوسِ الجريمةِ؟!...
أمْ هُوَ مُسْتَغْرِقٌ في الصلاةْ؟
رُبَّما كانَ في غَمْرَةِ الحُلْمِ
أو أنَّهُ مُمْعِنٌ في الدُّعاءْ
رُبَّما.. رُبَّما... والعيونُ تُلاحقُهُ في ذُهولْ!...

□□□

شعر: عادل الشرقي

بيتٌ وشبّاكانْ
البيتُ في داخلهِ
صوتْ
والصوتُ في داخلهِ
موتْ
والموتُ في داخلهِ
إنسانْ
× × ×
حمامةٌ
واحدةٌ
تكفي
لو مرةً
حطتْ علي
كفيّ
× × ×
جلبَ المعلّمُ
لوحةً سوداءَ
خاليةً من الظلّ
كتبَ المعلمُ تحتَها:
منْ ذا يرى
رَجُلينِ زنجيينِ
يصطرعانِ
في الليلِ؟
× × ×
مذعوراً فرَّ العصفورُ
من الغابةِ
مُضطرباً حطَّ على كفّي
قال: اسجنّي
فالسجنُ أحبُّ إليَّ
من المتعةِ
بالخوفِ
× × ×
أضاعني
ثمَّ أضاعَ نَفْسَهُ
وعندما بحثْتُ عنه
لم أجدْ
غير غريبٍ عابرٍ
يُشبِهُهُ
وعندما سألته
غادَرَني مرتبكاً
وقال: لا أعرفهُ..!!
□□□ العراق

[illegible]

شعر: محمد راجي جعفر

أُولَدُ مِنْ جديدْ
فقد قُتِلْتُ قبل عامين على سجّادة الصلاةْ
كان فتىً حاورني عن لحظة الخلاص،
في غيابي، وانتضى حسامَهُ المسمومَ
واغتال دمي الشهيدْ
"لا تقتلوهُ: العينُ بالعينِ
فإنْ قضيّتُ: فالقصاصُ العدْلُ
أوّلا: فدعوهُ".

-2-

نهضْتُ قبل موعد النشورْ
يَمّمْتُ ناديَ القومِ:
فلم يبقَ سوى القشورْ
وزرتُ زمزماً:
ففي ثوبي بقايا مِنْ دمِ الكافورْ
هذا هو المسجدُ:
كان باحةً من دونِ أضلاعٍ،
وكان الناسُ مختومينَ بالصمتِ
بلا أختامْ
وتمتمَ الإمامْ
ببضعِ آياتٍ وصلّى:
فركَعْنا
وسجَدْنا
وقرأنا سورةَ الختامْ..

-3-

وصِيحَ بالمذياعِ: "بينكم غريبٌ".
كنتُ أنا الغريبَ
- "قُلْ كلاماً أيّها الحبيبْ
قل أيّ شيءٍ في النشورْ
في الموت.. عن أحيائنا الموتى
عن الأحياءِ في القبورْ"
ثمّ ارتقيْتُ المنبرَ العتيقْ
قلتُ: "سلوني قبلَ أنْ أغيبْ
يا أيّها الناسُ من المحيطِ للخليجْ
-قلتُ- سلوني قبل أنْ أغيبْ".
فاختلف القومُ على السؤالْ
"للمرّةِ الألفِ.. سلوني"
فعلا الضجيجْ
واقتتلوا بالسيفِ دوني
فهُمُ رجالْ
صاحَ فتىً من آخرِ الجمعِ:
"اعقروا المنبرَ حتى توقفوا القتالْ"
لكنَّ برقاً أشعلَ المكانْ
فغشّيَتْ أبصارَهم
سحائبُ الدخانْ...

-4-

قلتُ لهم في آخرِ البيانْ:
"آبارُكمْ نفطٌ...
وليسَ الماءُ مثلَ النارْ".
لكنْ أشاحوا
وأباحوا من جديدٍ

قصة محمد أبـو خضور

أخذت مجلسي على المقعد الخشبي الطويل تحت أشجار السرو العملاقة كان العجوز بائع الدربكات يضع بضاعته ذات الألوان والأحجام المختلفة أمامه على أرض الحديقة المبلطة. ويتفحص الدربكات الكبيرة بعناية واهتمام بينما ربط جمع الدربكات الصغيرة الملونة بخيط (نايلون) ملوّن ثم ما لبث أن علقها بغصن شجرة فوق رأسه وتركها للهواء يلعب بها.

أغمضت عينيّ وعببت النسيم وأعادني إلى اليقظة صوت بائع المناقيش الذي مر أمامي وهو في طريقه الهادىء الذي يتكثف بأشجار الفلفل الكاذب.

تطلعت إلى بائع الدربكات الذي كان يأخذني لطفولة بدأت أستحضر بعض وقائعها، ثم دفعتني رغبة غامضة لأن أقوم من مجلسي وأتوجه نحوه.

تنهد العجوز وهو يرد على تحيتي، وعندما طلبت منه أن يسمح لي بتلمس دربكة لمحت وميضاً في عينيه. هز رأسه وقال بحيادية:

–تفضل!

وأرفع بصري نحو العجوز الذي عاد ليجلس من جديد، بينما كانت أصابع يدي اليمنى تضرب وجه الدربكة بإيقاع طالما تدربت عليه. طارت بعض العصافير هاربة، وفرد عامل التنظيفات زوادته، بينما ارتد بصر العجوز بائع الدربكات نحوي دافئاً مشتعلاً. وأشعة الشمس تزداد حرارة فقد كان النهار يزحف إلى الساعة التاسعة.

كنت أغمض عينيّ وأتخيل أنني أضرب على دربكتي في سالف الأيام وأخي يرقص حافي القدمين. مررت بأصابع يدي اليمنى الثلاث. ثم بأصابعي الأربعة، بينما كانت يدي اليسرى تمسح وجه الدربكة برقة وكأنني أغازل امرأة رهيفة رشيقة. كنت أحياناً أنقر ثم ما ألبث أن أدق وجه

الدربكة وكأنني أحفر وجه الحجر ومرات أتلمس وجهها وكأنني أمس نباتاً أحس نموه ذات يوم بعيد.. بعيد.. وعلى أطراف محطة درعا دست غجرية سمراء تحمل عيناها كل خضرة السهول، دست قدمها بين قدميّ أخي وسألته بتحدٍ:

-هل تبارزني في الرقص؟

-ومن قال لك أنني أرقص؟ سألها أخي

-الجميع قال لي ذلك. أجابت بتحد وعيناها تلتهمان أخي وكان جوابه المشروط أن أدق له على الدربكة.. وما أن نزل إلى الساحة والغجرية تتأود أمامه كفراشة حتى ضربت أصابعي وجه الدربكة فخطا الخطوات السبع الأولى خطوة الثعلب المراوغ ولما استحالت قفزات الغجرية إلى وثبات غزال كانت قدما أخي تكرجان مثل طائر الحجل، وعندما هززت الدربكة وأتبعت ذلك بإيقاع متلاحق من أصابعي الثمانية قفز أخي واستحال بجانب الغجرية إلى كرة من شبق. وانتهت المبارزة ببكاء الغجرية التي لم تستطع الصمود في حلبة الرقص.

ويسأل أخاه عما يراوده وهو يرقص وينفلت حول نفسه فيجيب: وأنت تضرب بشدة ثم وأنت تنقر بلين على الدربكة أرى فتاتي تطير مني غزالاً يخاف وتدور حولي وأدور حولها، تبتسم لي، وما أكاد أحس ببوادر التعب تتسلل إلى أطرافي حتى يجيء ضربك للدربكة حافزاً لروحي ولجسدي الذي أحس به خفيفاً من جديد.

بعد أن أتوقف عن الضرب على الدربكة يقول لي بائع الدربكات:

-"دقك جيد"!

أصاب بدهشة.. دقك جيد! أهذا كل شيء؟ وبعد كل تلك السنوات الطويلة والتدريبات ومرونة الأصابع والتدرب على جس كل خلية من وجه الدربكة!!

ثم يتابع العجوز بائع الدربكات:

-هناك عجوز في الثمانين من عمره، يدق، بأداء أجمل وأروع وأمهر من دقك!

****

لم تعد الأمكنة واضحة المعالم أمامي، ورغم ذلك كنت أمشي كانت أعمدة الكهرباء تنتصب أمامي فجأة، وكانت عيناي ترتكبان مجزرة في تقطيع الأطراف والجذوع والرؤوس والأكتاف للناس حولي. توقفت عند مفترق طرق لأتماسك، كنت أعي أنني محاط برهط من الخلق، نساء ورجال عجائز، وشابات وشباب وأطفال وباعة وشرطة سير وسيارات كبيرة وصغيرة، وأدركت أن الجميع يرمقونني باستغراب، ولكنني أتجاهل نظراتهم.

استجمعت إرادتي وعبرت داخلاً إلى المقهى، انظر إلى الرواد يدخلون ويخرجون، صباح الخير، بونجور، غود مورننغ، بارك الله فيك! كدت أصطدم بالنادل (أبو زياد) رفعت وجهي، حملقت فيه، كانت ذقنه قد استطال شعرها بعض الشيء، تفرست فيه، كان يقف قريباً مني، أو على

الدفة في مواجهتي، بقيت محدقاً إليه، وظل هو الآخر مبهوتاً أو مأخوذاً.

-هل مر بائع الدريكات؟ أسأله

ابتلع ريقه قبل أن يرد:

-لا! لم أره اليوم!

احترت في أمري، تساءلت:

-لم لا أعود إلى غرفتي وأهجع إلى نفسي فيها؟

وأنا أستدير وأخرج من دائرة العيون التي أحسست بها تحدق بي، كنت على مقربة من الاقتناع بأن العجوز نسي الموعد المضروب بيننا، وما كدت أجتاز باب المقهى وقبل أن أطأ الرصيف كدت أصطدم به! لم يكن يحمل دريكاته ولكنه كان يرتدي قميصاً مخططاً، يا إلهي، يا لزرقة عينيه، فتحت فمي، كنت أود أن أعبر له عن هواجسي التي دارت حول عدم مجيئه. بل هممت بفعل ذلك. غير أنني عدلت عن ذلك.

-آسف لقد تأخرت بسبب المواصلات قال معتذراً عن تأخره! وهززت رأسي بصمت.. وانطلقنا ووجهتنا بيت الرجل الثمانيني ضارب الدريكة الأبرع.

وصلتني رائحة الشارع، رائحة عرق الناس وزيت السيارات مثل رائحة التكنات ساعة كنت أشارك عناصر سريتي وجبتنا عند الظهر، ماذا يعني أن أتوجه كالزاهد لمعرفة ذلك العجوز كان ثمة شيء غريب، فقد نثرت المدينة عصافيرها، وذبابها وفضلات طعامها، يرتج اسفلت الزقاق الضيق تحت قدمي وأنا أتبعه وهو يقودني في الأزقة المتشعبة ونحن نصعد الجبل، يأتيني ضجيج العربات. وصياح الحناجر وحركات الأيدي والرقاب الكثيرة والأفواه المفتوحة، وعجائز النسوة الغليظة تتحرك في عصبية داخل سوق الخضار المنبعثة منه روائح عجيبة وتستوقفني عيون النساء المحاطة بدوائر الكحل الأسود وشبابيك البيوت منحوتة من الخشب المنقوش. وظللنا نمشي إلى أن وصلنا إلى مكان مرتفع جداً يطل على المدينة، اقتربت من حافة الجبل ونظرت من هناك إلى البيوت تحتي والمآذن، شاهدت ساحة الأمويين صغيرة والسيارات صاعدة نازلة إلى قلبها في حين أحسست أن مكتبة الأسد تربض مستريحة، جالت بي رغبة أن أجلس طويلاً وأشم قليلاً من الهواء النقي أو أمدد ساقي من فوق صخرة بجانبي.

تابعت السير إلى أن توقفنا أمام باب خشبي تآكلت أطرافه، دق مرافقي على الباب بالكف النحاسي المدلاة فما انتظرنا قليلاً حتى جاءنا صوت من الداخل.

-تفضلوا!

سحب مرافقي الخيط المربوط بالمزلاج ودفع الباب بيده فانفتح أمامنا درب ضيق زرعت الورود على جانبيه- مشينا تحت سقالة عنب عالية كانت أشعة شمس الظهيرة تتخلل من فراغاتها ورأيته يقف في نهاية الدرب. طويلاً بلحيةٍ بيضاء وبدأ يرحب بنا بمودة كشفت لي عن عمق

معرفته بمرافقي. تطلعت إليه كان حلو القسمات مهيب الطلعة وقدرت أنه تجاوز الثمانين.

–أهلاً بالفنان الشاب! لقد حدثني عنك أبو صابر!

–عفواً! جئت أتعرّف إليك، وأنهل من نبعك!

–لا تبالغ يا ولدي! كلنا طلاب! الدرب طويل.. ما زلنا ندب على الشاطئ.

ثم قادنا إلى غرفة مليئة بالمقاعد والطراريح والمفارش وكانت نوافذ الغرفة العالية من الزجاج المعشق.

وبعد قليل جاء صبحي وعلى رأسه طاقية بيضاء مزركشة بالقصب الشامي الخفيف حاملاً صينية عليها ثلاثة أكواب من عصير البرتقال. دار علينا الصبي بالأكواب، وشربت فإذا بالشراب له رائحة عطرة تندغم مع طعمة اللذيذ.

انسحب الصبي وأخذت أتطلع إلى الفوانيس النحاسية المعلقة في السقف الذي نقشت عليه بعض الآيات القرآنية.

وأثناء تناولنا شراب البرتقال لفتت نظري رشاقة الحركة في أصابع المضيف. وصدف أن تلاقت نظراتي بنظرات مرافقي فأحسست أنه مقدم على بداية حديث يكفيني حرج الطلب.

قال مرافقي في رجاء: يا شيخي إن تجاسرت فاغفر لي، وإن جهلت فطوّل حبال صبرك معي. جئنا والمريد معي لنشرب من نبعك فلا تبخل علينا.

والحق أني فوجئت باللغة التي تحدث بها مرافقي، فمظهره لا يدل على ضلوعه في التعبير، كما أن وقوفه على مواضع الطلب برجاء عفيف، وحسن التقديم، جعلني أتساءل عن الظروف التي ساقته إلى عمله ذاك في بيع الدربكات، ومنعته من أن يكون معلم صبيان على الأقل.

ومشى في حركة بطيئة، خيل إلي أنه سيقع وهو يمشي نحو رف قريب ويتناول منه دربكة أسودت أطرافها، مسح على الدربكة وهو يعود ليتخذ مجلسه على مقعد خشبي من قش.. ثم احتضن الدربكة بحنان وبدأت أصابعه تضرب وجهها. كانت النقرات في البداية بطيئة، وقد بدت لي مألوفة، لا أدري أين سبق لي سماعها، ثم بدأت أحاسيسي تتشرب ضربات أصابعه كسحابة عطر غسول لها روائح أزهار، ضربات تتساقط في أذني لها ملمس عشب حريري. كانت أصابع يديه الاثنتين تتناوبان الضرب والنقر والمس، وعندما ضرب على مقام النهاوند بدت لي أصابعه مخضلة وشعرت بالإيقاع يفر كانعتاق العصافير من دغل كثيف فيخلف طيرانها حفيفاً سحرياً يهتز له جلد الدربكة المستكينة في حضنه لاختلاف الضرب الذي كان يستبيها وهي تحاول البحث عن مسرب تفصح منه عن بعض ما في حشاها وكل ما عرفته أني لم أسمع قط إيقاعاً بمثل ذلك الوضوح من قبل وراودني شعور طاغ أن أقوم فأعانق هذا العجوز الضارب على الدربكة، وفي داخل القلب أخفيه.

ثم ما لبثت أن أصبحت النقرات ضربات قوية، خشنة عنيفة، ثم تتهادى لتصبح خافتة، هامسة

تحس بها خجولة بل خائفة من شيء ما.

كنت أعرف كيف أجعل النقرات على الدربكة تشابه سقوط المطر أو خبب الخيل، ولكنه عندما دق باب البحر تلفت حولي مخافة أن يجرفني الموج وعندما انتقلت أصابعه لتفتح باب الطيران سمعت زقزقة العصافير فقد كانت ضرباته تسرج الروح كي تطير، لقد فتحت ضرباته أبواب الذاكرة كلها، فوّقع مع الضربة المئة لحن القلب، ونثر على الضربة الألف عطر اللون وصوت الرعد، كنت ساكتاً، لم أجرؤ على الكلام مخافة أن أخدش عذوبة الإيقاع المنهمر، وكانت ضربات قلبي تزداد في الوقت الذي قام بائع الدربكات منتشياً يرقص وأنا أتوقع في كل لحظة أن ينفجر قلبي. وبعد أن حط بنا من علياء النغم إلى أرض الواقع قلت له: شيخي! نوّر الله قلبك قل لي عن حركة الأصابع! قال: يا ولدي الأصابع مدارات ولا هي شبهها بعضها يتصل بالدماغ والآخر بالقلب.

وتتصاع بعد المجاهدة في مذاكرة أسرارها.

قلت: شيخي! قوّى الله يقينك، علمني ما الضرب؟

قال: الضرب أن تندهش عن الحال بما هو حال. وانظر في التشابهات والتآلفات والتناظرات والتخالفات.

قلت: والانتقال من النقر إلى الضرب إلى المس؟

قال: للنقر استخدم أصابع اليد اليسرى الثلاث لأنها أقرب إلى القلب. أما الضرب فعليك بأصابع اليد اليمنى، فاليد اليمنى مباركة لأنها تعطي وتمنح.

قلت: والمس؟

قال: المس تسكين للعواطف وتهذيب للروح وعليك براحة اليد اليسرى تمسح بها وجه المضروب وكأنك تتحسس ناب زاحف أو تويج ناهض.

ثم سكت قليلاً ليتابع القول وهو يسوّي قبة ردائه الأبيض: لقد جهدت قاصداً مقصدي والخير أردت وما توفيقي إلا بالله.

وعند هذا الحد من كلامنا قمت وقبلته بين عينيه وبادلني قبلة على مقدم رأسي وهو يقول متبسماً:

-ولكننا لم نسمع منك شيئاً.

قلت وقد فاجأني طلبه:

-في الزيارة القادمة إن شاء الله.. ونأمل أن ننال رضاكم!

أجاب وهو يهم بالوقوف

-الرضا رضا واحد أحد، فالعين ترى من الأشياء أشباحها ومن الألوان أعمقها ومن الأضواء أبهرها والأذن تسمع اختلاط الأصوات والأنف يشم مختلف الروائح واليد تتحسس الناعم والخشن..

عليك بالمال والصيام!

****

أثناء عودتنا إلى المدينة التي بدت لي أبنيتها وشوارعها متشحة بهباب الدخان، خيل إليّ أن فضاءات المدينة قد ضاقت عن ذي قبل.

توقفت ومرافقي بائع الدربكات العجوز مقابل البرلمان، وما لبث أن وقفت أمامنا سيارة صغيرة، وبدت امرأة ربيعية الوجه سرعان ما اقترب منها بائع الصحف يحمل بين يديه مجموعة منها وهو يصيح: "نتنياهو يهدد باحراق واشنطن".

ترفع المرأة يدها تلتقط جريدة القدس بطرف اصبعين وترمي الثمن في يد البائع، فألمح الأبط العاري فأنتفض.

يسألني العجوز بائع الدربكات:

-ماذا قررت؟

قلت دون وعي:

الضرب أن تندهش عن الحال بما هو حال

أعاد البائع سؤاله وقد أدرك أنني غفلت عنه

-ماذا قررت؟

-سأشتري دربكة! النقر لليد اليسرى لأنها أقرب إلى القلب والضرب لليمنى لأنها مباركة تعطي وتمنح.

تطلعت إليه فرأيته فاغر الفم قلت مؤكداً.

-سأشتري دربكة لأتعلم العزف من جديد

وتركته واقفاً على الرصيف وأنا أغوص في زحمة الشارع الذي بدا لي لحظتها عريضاً.. عريضاً!

❑❑❑

[illegible]

قصة: اسكندر نعمة

[illegible]

انساب إلى داخل الحانة...اختار زاوية خالّية في آخر المكان... أقعى على كرسيّه ذاهلاً شارداً... نبّهه المذياع من زاوية الحانة.. "هنا بيروت... إذاعة صوت الجبل".... وقف كالمصعوق... بحلق في الحانة بعينين واسعتين... اختار مكاناً آخر قصيّاً، أحضر النادل له زجاجةً وكأساً، وبحركاتٍ فنيّةٍ ماهرةٍ من أنامله، راح يفرغ الشراب. كان يهذي ويحمحم بكلمات مبهمة وهو يرتشف السائل اللذيذ.. اكتسى وجهه قناعاً من التجهّم والألم المعجون باللذّة.. اختلس الجالسون منه نظراتٍ متسائلةً، وتداخل لغط الهمس فيما بينهم.

استند إلى الطاولة العتيقة وهو يقف.. ترنّح ثملاً... تقزّز ... زمَّ شفتيه... تدلّى رأسه بين كتفيه.. نظر إلى النادل، وأشار إلى ورقة نقديةٍ على الطاولة، وخرج يتعثّر بهذيانه وخواطره....

عادت الأشياء المتداخلة تتساقط في نفسه من جديد.... الظّلام يلفُّ المدينة.... أضواء لافتات المحلات، ومصابيح السيارات الصغيرة تمزّق بعض سدف الظلام.... رذاذ المطر الخفيف يلعق صفحات الشوارع، ويغسل الهواء من الغبار....

استرق نظراتٍ تائهةً حوله... لجأ إلى حديقة لايحرسها أحد اقترب من قاعدةٍ حجريّة واستكان فوقها... زفر بعنفٍ... دهمته أصوات محطّاتٍ إذاعيّةٍ كثيرةٍ متداخلة... أصمَّ أذنيه... قال في سره: "لم أنته من نظم القصيدة بعد... أنها تنام على الطاولة منذ أكثر من أسبوع!!"... استدار بعفويّة إلى الخلف... حملق في الظلام... شاهد شبحين متلاصقين بشدّة... ارتفع صوت إحدى

الإذاعات عالياً. ثقبت أذنيه بعض الكلمات: "وقد دعا جلالة الملك الوفد الضيف إلى حفلة عشاءٍ تقام على شرفه بهذه المناسبة الكريمة"... هبَّ واقفاً كجذع شجرةٍ هرمة يابسة... عصر أعصابه بعنفٍ وكاد يتقيّأ... انتصبت القصيدة أمامه كشبحٍ مزعج، وراحت تضغط عليه.... لم يكمل القصيدة بعد، غريبٌ أمر هذا الجفاف!! لما تخونه الفكرة والصورة... هذه أول مرة يتوقّف فيها قلمه عن الإبداع...

جفّ لعابه، وتشنّجت أصابعه على راحة يده... راح يمضغ في صدره بعض الكلمات... لا لا... إنّ جدول الإبداع لم يجفّ في قلبه، إنه يخاف العاقبة فحسب.... الدائرة تضيق من حوله، والحصار يبتلعه على مهل.

ضرب بقبضته جدار الحديقة الخاوية... تبخّرت من رأسه رؤى الخمرة ونشوتها... اقترب الشبّحان منه أكثر... تعالى همسهما حتى غدا واضحاً... جسدان متلاصقان، وذراعان تخاصران الأرداف... مرّا قريباً منه... تجاهلاه بكبرياء... سمع شهقةً مغرية تصدر عن الفتاة.. سرت في جسده قشعريرةٌ حادّة، وراح يعبُّ من سيجارته أنفاساً متلاحقة... غادر المكان بخطوات متعثّرة، وقد شعر بخدرٍ مؤلم يسري في أوصاله... انهال عليه من الخلف صوت مذيعةٍ حادّ: "إن تحالف الصهيونية والامبرالية لن...." وغاب الصوت في الفضاء.

اندفع خارج الحديقة كالمجنون. أشعل سيجارةً جديدة، ومن خلال نور عود الثقاب الباهت، لاحت له أشباحٌ بشرية مبهمة تتراكض برعونة... كان اللهاث ينتشر حوله في كل مكان، وصرخاتٌ متباعدةٌ تتكسّر وتتلاشى، حتى خنق سكون الطبيعة كلّ شيء....

اتّخذ سمته في طريق مظلمة، وهو يزدرد أنفاسه بألم وضيق. قرّر أن يعود إلى البيت، إلى غرفته المثقلة بالهموم والصمت... انتعل شوارع وأزقّةً عديدة... كان يتلمّظ مسترجعاً مذاق الخمرة من شفتيه، فيستردّ بعض أحلام النشوة.... فعلت النشوة فعلها من جديد، فغاص في خدرٍ لذيذ ألقى على عينيه عصاباً من غبشٍ شفّاف.. أسقطت الأحلام المنتشية على رأسه شلاّلاً متقطّعاً من الصور والأفكار... تراءت له القصيدة من خلال غبش عينيه لوحةً مكتملة الجوانب، كبرياءٌ في الصور، عمقٌ ووضوحٌ في الأفكار.... لقد أصاب من خلالها الهدف... اتسعت خطواته، راح يهمس ببعض مقاطعها، تحوّل الهمس إلى حشرجة... والحشرجة إلى كلمات تطرق الهواء.... تنّبه إلى حركات يديه.... عرف أنه كان يعقد أمسية شعريّة... تراخت تشنجاته وابتلع كلماته الصاخبة... نظر حوله بقلقٍ وتساءل: "أكان يسمعني أحد؟؟". داخله اطمئنان مريح، وعاد السؤال يلحُّ عليه: "هل سينشرون لي هذه القصيدة؟؟"... ابتسم بمرارة ولم يهتدِ إلى جواب.

انحدر في زقاق مظلم بعض الشيء وراح يتهادى... وقف أمام باب المنزل... تحسّس بأصابعه المرتجفة ثقب الباب وأولج المفتاح فيه.... في الغرفة اليتيمة ألقى بجسده على السرير، فأنّت مفاصله وتطاير الغبار منه، أغمض عينيه وراح يجترّ صور وكلمات القصيدة... مرّت أمام عينيه المقفلتين صورٌ وذكريات كثيرة متداخلة... هزّته من أعماقه مشاعر معجونة بالخوف

والإعجاب.... ضغط عليه سؤالٌ مرير ، أيكمل القصيدة أم يتركها للزمن...

.... سيكتبها.... سيطلق عليها عنواناً رائعاً "أمواج في صحراء عطشى"... لا إنه عنوان قاصر ... استردته من خواطره طرقاتٌ عنيفة على الباب الخارجي... انتصبت أمامه فجأة صور الأشباح المتلاحقة... تذكّر جلسته في الحديقة... نهض من مكانه متثاقلاً، فتح الباب فلم يجد أحداً... تلفّت إلى الجانبين فلم يجد إلاّ الظلام... قال في نفسه: كثيراً مايخطئون.... عاد إلى سريره وقد سيطرت عليه مشاعر الخوف والرهبة... شعر ببردٍ شديد يضغط على مفاصله وعظامه... امتدّت يده إلى دثارٍ قريبٍ ورماه على جسده، أثار الغطاء موجةً من الهواء تطايرت لها القصيدة عن الطاولة القريبة، وسقطت على الأرض... تابعها بنظراتٍ تائهةٍ وتركها حيث هي... أشعل سيجارة جديدة وراح يتلهّى بحلقات دخانها... غامت عيناه في أفق بعيد، سبح في عالم الماضي العميق.... تزاحمت عليه الأفكار ، أراد أن يغوص في عالم النسيان... لقد هاجمته صورة هيفاء. كان صوتها يدغدغ أذنيه... حاول أن يفلت من التذكّر فلم يستطع... واجهته هيفاء بملامح حادّةٍ وصارمة.... انفجر جمالها في وجهه باكياً، عاتبته كثيراً... هزّته من أعماقه.. سألته: "لماذا تهرّبت من اللقاء؟؟... لو أنّك أتيت لتغيّر مجرى حياتنا!!"...

جمد الجواب في حلقه، وجفّت الذرائع... شعر بصداعٍ أليمٍ جداً يطرق صدغيه، عصب رأسه بكفّيه ودفن رأسه بالوسادة... أنبأه الصّمت بطرقاتٍ شديدة العنف على الباب... رفع رأسه كالأرنب الصغير المذعور ، وراح ينصت.... أنصت طويلاً فلم يسمع إلاّ دقّات قلبه... كاد صدره يتمزّق، تقلّب على السرير واستلقى على ظهره.... حانت منه التفاتة إلى القصيدة الملقاة تحت الطاولة.... تألم كثيراً.... ستكون أروع ما أكتب... مدّ ذارعه اليمنى، تطاول كثيراً، أمسك بطرف الورقة وأعاد القصيدة بهدوءٍ إلى الطاولة. "سأكمل القصيدة"... قال بحزم... "سأعبّر عمّا يمليه عليّ رأسي وإحساسي... وليكن بعدها مايكون.".... استراحت خواطره لهذا القرار ، وشعر بتيّار من الشجاعة يجتاح كيانه... ابتسم بعمق... اعتدل في جلسته، وأنزل ساقيه عن السرير .... لاحت له اللّوحة الجداريّة الوحيدة المعلّقة قرب النافذة في غرفته... كان فيما مضى يراها أجمل لوحةٍ شاهدها.... تملاّها جيداً... مسح بكفّيه غبش عينيه، وازدرد ريقه مراراً... ضحك بجنون وهزّ رأسه بمرارة... ردّد في سرّه قائلاً: "مسكين هذا الرسّام!!.... إنه خائف، لم يجرؤ على أن يترك الحريّة لريشته وألوانه كي تعبّر عن الحقيقة... الفنُّ جرأة وشعارٌ وثورة... تعبير عمّا يجب أن يكون، لاعمّا هو كائن... يجب إعادة النظر في كل شيء.؟

تزاحمت في مخيّلته صورٌ كثيرة... غادر السرير ، انكبَّ على ظهر الطاولة، واحتضن القصيدة بين كفّيه. أعاد قراءتها... كان يحرق السيجارة تلو الأخرى.... والقلم يئنّ تحت ضغط أصابعه... كثرت الصفحات.... ابتلعت الأبيات فراغ الأسطر ، وراحت الكلمات تتشابك في خطوط متباينة الأشكال والأطوال والحجوم... والمقاطع الشعرية تتكوّن بالظلاّل الخضر والحمر والسود.

بلغ التوتّر النفسي مداه... ألقى بالقلم جانباً، وعاد يحتضن الوسادة يبرّد فيها حرارة وجهه... أغمض عينيه ليطرد التوتّر عن رأسه الملتهب... عادت إليه صورة هيفاء، رائعةً جميلةً... أنيقةً مبتسمة... طرد خيالها التشنّج من داخله... قال: "سأكتب لها، سأعتذر منها"... ولكنه تساءل في حيرة وتردّد: "ترى ماموقفها منّي الآن؟".

عاد إلى المكتب، أخرج ورقة بيضاء، أمسك القلم بهدوء.... كتب:

عزيزتي هيفاء....

صمت قلبه وقلمه... لقد أراد أن يقدّم لها نفسه على شكل قوس قزح، فخانته الصورة وأعوزته العاطفة، فلم تكتمل اللّوحة... اشتعل الغيظ في قلبه فحطّم القلم ومزّق الورقة، وضغط على سطح الطاولة بعنفٍ وحشيّ....

كان الفجر يطرق أبواب الليل عندما وجد في الهروب ملجأً له.... ارتدى معطفه، ألقى نظرة حبٍّ إلى القصيدة الفتيّة، صفق الباب خلفه بقسوة، وغادر البيت... كان يدخّن بنهمٍ شديدٍ في جوف الشوارع الهاجعة، لا يدري أين تقوده قدماه... عقله يمضغ ويمضغ... ورحىً في داخله تدور وتدور بلا توقّف، تطحن أجزاءه بلا رحمة... القصيدة الجريئة.... هيفاء الجميلة... اللّوحة الباهتة.... الرسّام الخائف... طيف قوس قزحٍ لم يكتمل....

يزداد المضغ حدّةً.... يتحوّل إلى حشرجةٍ وجنون، والرّحى تدور وتدور ....

خيوط الفجر تغزل نهاراً جديداً.... المصابيح تذوب في آخر غلالات اللّيل... وأصوات ضربات حذائه على الأرض، تمزّق إهاب السّكون.... ويمضي لاستقبال يوم جديد.

□□□

صـــدر

ù –ŋźüù ÜĶźüəŰbiǜ ŭ DŽǩ 5N

حكايات بلا شتاء

قصص...

...محمد شاكر السبع

[illegible]

قصة: بشار صبحي

[illegible]

سرّك جداً هذا الإطراء، بعد أن سمحت لي أخيراً أن أتكلم. فأنا وأنت صرنا واحداً. أنت داخلي وخارجي، وأنا داخلك وخارجك. أنت فمي وأنا أذنيك، وأنا فمك وأنت أذني، نرى الأشياء بعين واحدة، نبطش بيد واحدة، ونمشي في طريق واحدة. الآن أصبحنا أقوى من السابق. اثنان داخل واحد. لا يهم من هو، أنا أم أنت؟ المهم هو أن نكون أقوى فأقوى، ولهذا فسنخترق الآخرين، والذين هم أضعف منا، انظر غدونا ثلاثة وأربعة وخمسة و... وقوتنا يكبر حجمها ويكبر. ألا تلاحظ أنَّ العصافير، أول من جاءت تقدم لنا ولاءها، وتبارك قوتنا؟

وها هي الغزلان تنحني، والنمور ترتجف، وهي تتوسل إلينا، أن تجعل من زئيرها سجادة تفرش دربنا. أنظر: الجبال اختبأت تحت الأرض، والصخور فتت صلابتها وتماسكها، أما الأزهار الجميلة، فقد دخلت عنوة إلى مخدعنا، ترجونا أن نضاجعها، لأنها لم تر فحولة أكثر منا، ولكي يكون نسلها القادم قوياً مثلنا.

الطريق، انفتحت أمامنا على مصراعيها لنغزو العالم، والمحيطات، ونسحق العنقاء كبعوضة، والدينا صورات كالنمل. فنحن القوة المطلقة، اليد المطلقة، بل المطلق عينه.

هواء الأرض بالكاد يملأ رئتينا، وماؤها أيضاً بالكاد يروي عطشنا، والطعام والولاء و....

إذن لنسيطر على الفضاء الخارجي، نلتهم شموسه، ونستنشق مجراته، ونشرب مزنه المبعثرة هنا وهناك.

□□□

[illegible]

قصة: محفوظ أيوب

-1-

[illegible]

-2-

– لما جاء الليل في ذاك المساء، بجلبابه الأسود المرصع بالنجوم، ليزور حينا الفقير، كان يحمل، بيده مطرقة هائلة، من الحديد والرمل. ألقي بها على صدري، بكل ما يملك من قوة وحقد. تداعت كل أعضائي، وسقطت على الأرض، والألم يتدفق من جسمي، كنوافير من الدم.

-3-

– وحدي... كنت... لا أهل لي... ولا أطفال... ولا زوجة.

– خطأ فادح ارتكبته... أعرف ماذا ستقولين... ولكن ما جدوى ترداد هذا الموال الطويل؟

– كل وسائل الاتصال لدي مفقودة... وهاتفي سرقه لصوص النهار... وباعوه لعبيد الظلام.

– تحاملت على نفسي بمرارة، وهبطت إلى الحي لأبحث عن طبيب، كمخمور عب دنا من الخمرة المعتقة، والشوارع تلف به وتدور، كأنه يقف فوق منحدر خطير. وفوانيس الليل تتأرجح في عيني، كلهيب شمعة تعبث بها الريح.

– سقطت على عتبة باب دار الجيران... وهبوا لمساعدتي بكل شهامة ونبل. أعادوني إلى سريري... واستدعوا الطبيب:

– ما الحكاية... يا أستاذ؟

– ألم... ألم رهيب... يا دكتور.

- أين؟

- هنا... في الصدر... فوق القلب... وينتشر أحياناً في جميع أنحاء الجسم.

استخدم أدواته... وقال:

- لا شيء يستحق الذكر... بعض البرد... سأعطيك حقنة وحبة، وبعد قليل يهدأ الألم.

ثم تركنا وانصرف غير عابئ بالنتائج.

وعاد الألم يصرخ ويستغيث... ويشتد ويقسو مع كل لحظة جديدة.

ذهب أحدهم ليستدعي الطبيب مرة ثانية... ولكنه رفض أن يحضر بإباء وشمم، وصرخ به:

- لا داعي لذلك... لينتظر قليلاً ريثما يهدأ الألم.

استرحمه:

- ولكن الألم يزداد أكثر... فأكثر... يا دكتور... وليتك تلقي عليه نظرة أخرى.

- هل تريد أن تعلمني كيف أقوم بعملي؟... خذ أعطه هذه الحبة أيضاً، وسيهدأ فوراً... وانصرف قبل أن تستزيد غضبي الشديد. ورفض الحضور بصلف.

كان الليل قد تجاوز منتصفه... واستُدعي طبيب آخر... وما يكاد يضع يده علي حتى صرخ:

- يجب أن ينقل إلى المشفى فوراً.

- هل الحالة خطيرة... يا دكتور؟

- ربما تصبح خطيرة بعد قليل.

رجوته:

- أرجوك... يا دكتور... إذا لم تكن هناك ضرورة قصوى... دعني هنا... لأنك، كما تلاحظ، لا يوجد لدي من ينقلني، ولا وسيلة لنقلي، ولا شيء من هذا القبيل. وقد تجاوز الليل منتصفه، والناس نيام، ولا نريد، أن نزعجهم أكثر مما فعلنا حتى الآن.

أصر:

- قد نحتاج لبعض الوسائل التي لا تتوفر في منزلك... ولا بد من نقلك إلى المشفى.

- كما تشاء.

وتدفقت الدموع من عيني بمرارة أكبر بكثير من الألم الذي كنت أعانيه.

-5-

جاءوا بالنقالة، وسيارة الأجرة، وحملوني إلى المشفى البعيد، الذي دبت الحركة فيه.

استلقيت على السرير في غرفة خالية... والأطباء يذهبون ويجيئون... والممرضات يساعدنهم في عملهم... وسمعت أحدهم يصرخ:

- أعطوني المورفين من عيار كذا...

وتجيب إحدى الممرضات:

- لا يوجد... يا دكتور.

- ليكن من عيار آخر.

- سنحاول أن نعثر عليه.

- وضعوا له السيروم السكري.

- غير متوفر.

- استعملوا نوعاً آخر.

- سنحضر ما نجده منه.

- أعطوه حقنة ديجتال بسرعة.

- ليس لدينا أي حقنة من هذا النوع.

- ...

- ...

- ...

- ...

وصمت الجميع... وعادوا ليعالجوني بما هو متوفر لديهم، حتى استكانت الأمور.

سهوت قليلاً مع الفجر، وتراءى لي شبح غريب، يقبع في زاوية الغرفة المظلمة... كأنه شبح التاريخ... يكتب... وينتحب بشدة.

-6-

في الصباح جاء الطبيب لزيارتي، وسألني:

-أما زال الألم شديدا؟

أومأت:

- نعم... بعد أن هدأ قليلاً عاد ليشتد ويقوى ويصبح غير مقبول أبداً.

- سنعطيك بعض الأدوية لتسكينه.

- هل أستطيع أن أعرف ما نوع المرض الذي أصبت به؟

- يشير تخطيط القلب الذي أجريناه عدة مرات، وتحليل الدم الذي وصلنا منذ قليل، إلى أنه نوبة قلبية.

- هل هي شديدة جداً؟

- إلى حد ما... سيتضح ذلك لنا فيما بعد.

والتفت إلى الممرضة، وطلب منها بحزم:

- يمنع دخول الزائرين إطلاقاً... ولا يسمح إلا للطبيب أو الممرضة وأحد المقربين فقط... حتى إشعار آخر. وينبغي الالتزام بهذه التعليمات بدقة.

أشارت برأسها:

- سنحرص على تنفيذها تماماً.

وانصرفت بعد أن أعطتني الأدوية المقررة... وتركتني وحدي في الغرفة، لأنفرد بطيفك الجميل، الذي استلقى بجانبي، واحتضنني بنعومة ورقة. وأنا أحدق إليه... إلى شعرك الأسود المخملي... والبقعة البيضاء فيه... وكأنها تقول إنك لست كالآخرين:

- امسح الدموع من عينيك السوداوين... أتلمس بأطراف أصابعي شفتيك الناعمتين... أشعر بدفء جسدك يسري بين ضلوعي، ويمتد نحو القلب المصاب، ليعالج جراحه ويشفيه... ويمنحه الأمل والرجاء.

- وطال الحديث بيننا... واشتد الشوق والحنين... حتى استكانت آلامي... واستسلمت للنوم.

-7-

الحصار الذي يفرضونه على مرضى القلب، ويمنع دخول الأصدقاء والأعداء عليهم، يجنبهم الانفعالات... شتى الانفعالات... الجيدة والسيئة... لأنها تهيج القلب، ويختل انتظام دقاته، وتدفعه نحو الخطر... خطر الموت.

- التزم الأصدقاء والأقرباء بقواعد هذا الحصار، وكانوا يكتفون بزيارة المشفى، والبقاء في غرفة الانتظار، للسؤال عن صحتي والاطمئنان عليها.

- والأعداء... ولا سيما الأشرار منهم... استطاعوا أن يخرقوا هذا الحصار، بشتى الوسائل والحيل، بعد أن صمموا على ذلك. وتوارد بعضهم إلى غرفتي، وهم يرتدون أقنعة الخداع والنفاق والغش. وتنطلق من عيونهم سهام الحقد والشماتة، التي أصابت قلبي بقسوة، وأنا مستلق على السرير.

- أراهم ينظرون إلي، وفرحة الانتقام والتشفي، تغمر وجوههم اللئيمة، وتنهمر مع كلماتهم السامة كالسيل. مما وسع جراح القلب، وكبر الإصابة، وحقق مآربهم الخبيثة.

وهرع الطبيب إلى المشفى مذعوراً وصرخ:

- نوبة قلبية أخرى؟!... ما الذي جرى؟... ألا تراعون قواعد العلاج بدقة؟

كذبت الممرضة:

- بلى... إننا نلتزم بتعليماتك التزاماً صارماً.

- ولكن الضغط ينخفض... ثمانية... سبعة... ستة... ودقات القلب تضعف كثيراً... إنها نوبة أشد من السابقة.

نظرت إليه، وقد امتقع وجهه، وشمل الاضطراب كل ملامحه:

- ماذا أقول له... أ أقول كما تقول العجائز: إن العيون الشريرة، تسبب العطب والضرر لكل ما تقع عليه، ليضحك من سذاجتي وغفلتي، حتى ولو اعترف بهذا علم النفس؟

وقلت:

- لا تنزعج... يا دكتور... أنا لا أخاف من الموت.

تساءل:

- ألا تخاف من الموت؟!

- لا... أبداً... ولا أكترث به.

- لماذا؟

- لا أعرف... هكذا كنت منذ الصغر... وربما لأنني لم أجد في الحياة ما يستحق الأسف عليه، أو لأنه لا مفر منه، وينبغي أن نتقبله كأمر عادي.

هدأت نفسه:

- حسناً... لم تصل بعد إلى هذه المرحلة.

ودأب على إعطاء الدواء بجدية ومهارة، حتى شعرت بأن الأمور تتحسن، وعاد إلى وجهه بعض إشراقه، وإلى جسمي بعض صحته وسلامته.

خزامى الغالية...

- ليتني لم أخرج من المشفى حيا، لأجد أن العالم قد قلب رأساً على عقب، فوق رأسي وقلبي الجريح الذي تصدع شظايا.

- كنت قد قرأت كثيراً عن هذا المرض اللعين، الذي يغير حياة المصابين به كلياً، ولكن لم أتصور أن الأمور ستصل إلى هذا الحد من البشاعة.

- بعض الأقرباء ملوا من هذه اللعبة السخيفة، التي تدوم زمناً طويلاً.

- بعض العشيقات تنكرن لي، وأنكرن حتى السرير، الذي كنا ننام معاً عليه...

- كثير من الأصدقاء، باعوني في المزاد العلني، وبأرخص الأثمان، ودون أي مبرر لذلك.

- رفضت أن ألقي بظلي على الآخرين... ولكن حتى خيال الظل تنكروا له.

- مع ذلك مازالت الدنيا بخير... فيها بعض من حفظوا الود، وحملوا العبء كله، ووقفوا في وجه الشر.

- وأشعر الآن بأنني قد ولدت من جديد، وأقوى من قبل بألف مرة.

- لعل هذا تعويض عن الشعور بالضعف والنقص؟

- ربما... ولكن المحارة لا تضع اللؤلؤ، إلا إذا دخلت الرمال إلى باطنها. والقصبة المكسورة، تصدر أحلى النغمات وأرقها. والعندليب الجريح، يغرد أعذب التغريد، حين تنغرز أشواك الوردة في صدره، لتمتص دماءه، وتصبح مثلها حمراء قانية... وغيرها... وغيرها.

- وأخيراً... ألا يكفي أن تكوني في هذه الدنيا، حتى تكون بخير... وألف خير؟... يا أرقى من رأيت... وأرق من نسيم المساء... وأجمل من ورود البساتين وأحلى.

- ألا يكفي أن أحلم بك، حتى تحلو الدنيا في ناظري، وتحل مشاكلي كلها دفعة واحدة؟

- لا أدري إذا كنت سأعيش حتى ألقاك، أو حتى الغد، ويكفيني أن تعيش ذكراك معي، وعندئذ سأحيا إلى الأبد... أيتها الخزامى... يا حبيبتي الغالية.

□□□

صــدر

[illegible]

أمطار صيفية

قصص...

...............محمود زعرور

[illegible]

قصة: موفق مسعود

[illegible]

هذا بالنسبة للخط اليميني الأقرب إلى مواقع الملك، أما الخط اليساري لساحة المعركة، فكان المسؤولون عنه، والذين هم الفيل المغفل والرخ الأرعن والحصان المتطرف، أول من يباشر الهجوم، وأول من يخرج من رقعة المعركة مقتولاً، أو يتراجع إلى الخطوط الخلفية وقد أثخنته جراحٌ خطيرة.

أتذكر ذات مرة، حادثةً علمتني الكثير، وجعلت أُفقي أكثر اتساعاً، وورطتني بأسئلة غامضة.. مبهمة، أقلقت وجودي، ودفعتني للتأمل طويلاً في معنى الحياة على وجه هذه الرقعة، ولا أنكر أن تلك الحادثة، كانت شارة البداية التي حفزتني، وأضاءت لي أُفق مشروعي الذي أعمل عليه الآن...

كان الحصان اليساري المتطرف، قد انتقل إلى الأمام نقلتين مميزتين، جعلت خطوط العدو تستنفر جميعها، لدراسة الرد على تحرك الحصان، وكانت عيوننا نحن البيادق، مشدوهة إلى الحصان الشجاع، وقلوبنا ترقص نشوة وفخراً، وعبر لحظات، استدار الحصان إلينا، وشرع يتحدث بلهجة خطابية قوية ومتقنة، عن الأخلاق القتالية، وعن التفاني في حماية حدودنا الرقعية، وعن المبادئ التي تجعلنا جنود الرقعة الساهرين على حماية كل مربع من مربعات رقعتنا الغالية، أتذكر أن أسلوبه سحرني، إلا أنني شممت في صوته الجهوري رائحة الدم.

لقد علمتني تجاربي أن أكون أكثر حكمة، فالحصان الذي أسهب في الحديث عن الرقعة

المقدسة، مما ذكرني بأرواح أجدادنا الأبطال في زمان الحروب الرقعية الكبرى، قد نسي ربما أنه تجاوز حدود مسؤولياته، فتم استدعاؤه على عجل إلى الخطوط الخلفية دون مبرر، وطال احتجازه في الخطِّ الخلفي، حتى تجرأ فيل العدو الأسود، على إعلان هجوم مفاجئ من الزاوية اليمنى، حيث سمعنا صوته يرعد في الفضاء.

-كِشّ ملك.

حينها صدرت الأوامر للحصان اليساري بالتحرك والوقوف في وجه العدو دون حماية، مما أودى به إلى الموت بلا ثمن، وكان مضطراً، حسب قوانين الحرب، إلى الامتثال للأوامر كفارسٍ شجاع...

في الحقيقة، أنني كنتُ معجباً حتى الهوس بطريقة تصرّف وزيرنا الرصين، فهو يتمتع بالهدوء والدعة والرفاهية، ولايتدخل إلا في الظروف الصعبة، وأعترف أنني مُستلبٌ لشخصه، وبدأت أعتقد أن ذلك لايعيب، لأن الحياة لايمكنها أن تخلو من مثال نحتذي به، حتى لو وصل هذا الاحتذاء، درجة الاستلاب الكُليّ، لأن هذا التراتب الرَّقعي الذي فُطمنا عليه، لايمكن أن يتغير، ويبقى الطموح الذي يتملكني هو طموح شخصي بحت، ولايمكن بتصوري لأي بيدق من بيادقنا أن يفكر مثلما أفكر، أنا المتميز الوحيد عن قطيع البيادق، ولابد أن أثبت ذلك. مازال أمامي ثلاث نقلات، لكي أصل إلى خط الملك المعادي، ويبدو أن عقل وزيرنا المدبر، قد أدرك طموحي، فأصدر أوامره بحمايتي.

لقد أثار تصرفه الجدي، دهشتي وحيرتي، رغم أنني شعرت بالثقة العارمة تكلل خطواتي، حتى إنني بادرتُ، تحت مظلة الحماية، إلى قتل بيدق معاد حاول اعتراضي، وشكلّت بقتله نقلة إلى الأمام، وكانت نقلة نوعية في كياني أيضاً، حيث كان ذلك البيدق الأسود، أول بيدق رقعي أقتلهُ في حياتي، شعرت بالقسوة تجتاح كياني وتجعلني أضع نصب عيني هدفاً واحداً، وبتصميم لايقهر... سأصبح وزيراً....

تحركت إلى الأمام تحت مظلة الحماية التي تزايدت، وحرضتني على المغامرة، وقفتُ على مشارف العالم الجديد الذي تفصلني عنه نقلة واحدة، وعكفت منتظراً الخطوة الحاسمة التي يفترض أن تقوم بها مظلة الحماية، بقتل الرخ المعادي مقابل بعض التضحيات لتأمين انتقالي التاريخي إلى الأمام.

لم يكتمل شعوري بعظمة الموقف، حيث سمعت أمراً غريباً، كان عليَّ بموجبه التقدم فوراً والتحول إلى وزير، استرقت النظر إلى الوراء، رأيتُ وزيرنا الأبيض ينظرُ إليَّ، وعلى شفتيه ابتسامة غريبة، قالت لي نظراته الساخرة:

ستتحول إلى وزير للحظات، لأننا سنبادلك برخ معادٍ، وفي هذا إحراز تقدم لنا.. فأنا لاأزال على قيد الحياة أيها البيدق الطموح...

رنّت في أذني عبارته الأخيرة، كأنها صدىً نحاسيٌّ يقرع في عالم الآخرة معلناً وصولي إلى الجحيم...

ساهمت فرقة الجنود الاحتياطية في إخلاء جثتي من ساحة المعركة، كنتُ مثخناً بالجراح القاتلة، وفي لحظات الحياة الأخيرة، كنتَ أتطلع في وجوه البيادق لأخبرهم حقيقةً واحدة، لم أدركها تماماً إلا في هذه اللحظة الفظيعة، لقد تيقنت الآن وبعد فوات الأوان، أن الطموح هو أعتى أشكال العبودية في هذا العالم الشطرنجي، وأن اللاجدوى هي الإجابة الوحيدة التي تحلّق منها طيور الأسئلة...!!

□□□

صـــدر

[illegible]

بنات حارتنا

قصص...

...............ملاحة الخاني

[illegible]

قصة: أحمد جوني

-1-

[illegible]....

[illegible]

[illegible].

رحلة في عوالمكَ الماورائية أعتزم القيام بها.

زمن للتحولات الجذرية في الحواس:

البصر، السمع، الشم، اللمس، إنها بالية أستعيضُ عنها بحاسة الألم.

مازلتُ أذكر قولك لي في غابر اللحظات:

–إن أردتِ التفكير بي، يجب أن تتألمي كل تتكاثف قطراتي في سحب الذاكرة، وتهطل حلماً.

إذاً أعود مرة أخرى إلى الحلم، إلى دهور من التذكر لما يجول في قلاع الإسمنت المترامية حتى سد القرية.

وللحلم تحولات وأطوار ينمو خلالها ويتشعب حتى يصل إلى صخور الواقع، وتتفتت جذوره عند ملامسته إياها.

أفتح عينيَّ وأنا أسيرة في ديمومة اليقظة على صوت نقراتٍ خفيفة على زجاج الذاكرة.

ذاكرة....

أفتح نوافذي، أتناول يدكَ، ألثمها بخشوع، تتراجع وتغوص عميقاً بين تلافيفها، لا أقوى على فراق جنيني، تخرج من أناملي أظافر وحشية، أمزق أوصاله.

عشرات السنين بل المئات منها، تتجمع كذراتِ الغبار على هيئة كتبٍ ومجلدات اتخذت من المكتبة جنة التاريخ البشري.

كتبٌ صفحاتها، التهمتها طفولتي، في سنوات الشوق والحنين والابتسامة المستديمة، عندما كنت أنتهي من فروضي المدرسية.

أجلس ساعاتٍ وساعات، أطالع سيرة بني هلال وألف ليلة وليلة، منغمسة في حنايا البطولة والأمجاد، بنهم الجائع منذ ماقبل الخلية الأولى لنشوء هذه الحياة العفنة.

ربيع الطفولة المسافر في صندوق الألعاب السحرية للقدر، دروب طويلة سلكتها للوصول إلى عامي الحادي والعشرين، إلى هذه اللحظات اليتيمة في عتمة الأيام المقبلة.

مرحلة جديدة أعيشها بين الأسلاك الشائكة التي تفصلني عن أزمنة الانتظار الرهيبة، وحدائقكَ البابلية المعلقة بين النيازك الشاردة في الخلاء الكوني المظلم.

ذاكرة....

قريب أم بعيد، تتسكع في مثل هذه الساعة المتأخرة من الحب، في شوارع الذاكرة وأزقتها اللامنسية.

تعدو بسرعة... إلى أين.

إلى مشارف النور...

إلى حياتكَ الأميرية على عرش من قلب.

أعود من نزهتي الومضية، لأراقب من خلال مرآتي السحرية، مايحدث خلف أشجار الليمون والباب الحديدي.

نار متأججة وسط الساحة، ترقص حولها مسوخ خرجت من أوكارها، وقد اعتدتُ على هذه الطقوس الوثنية، التي تقيمها نساء القرية، منذ أن وارت ظلالي الشرفة (المقززة) للمنزل الواقع في الحارة الشرقية من القرية، معتقدات أني صعدتُ إلى القمر، بعد أن تحورت ذراعيَّ إلى جناحين، وحلقت في ليلةٍ تخلو من نجوم السماء.

إلا أني اعتكفت داخل جدران منزلي، سابحة في آفاق تنويرية من التاريخ المنشود للقرية، أبحث في نظريات دارون حول "نشوء الأنواع" و "الاصطفاء الطبيعي"، لأجد وسيلة تخلص هذه المسوخ من صورتهم البهيمية.

فقد بنيت داخل المنزل في حجرة مهملة كانت فيما مضى للمؤونة، مختبراً بيولوجياً، أجري التجارب على حموضهم (النووية) التي تحوي برامج وراثية متمثلة بتتابع معين من جزيئات متناهية في الصغر تنتقل من جيل لآخر، وتؤدي إلى تركيب عدد غير محدد من البروتينات.

بيد أنه من خلال دراستي الدقيقة لخرائطهم الوراثية تبين شذوذ في الصبغيات، على شكل موجات من الطفرة أحدثت تغيرات في المورثات.

وهذه الأخيرة في تبدل مستمر، تنشأ عنه أجيال تكون في المستقبل أكثر مسوخية، إلى أن تنتهي

حشرات تزحف على أديم الأرض.

استنتاجات خطيرة، ولايمكن فعل أي شيء حيال ذلك، وقد ختمت أبحاثي التي دامت وقتاً طويلاً بعبارة: "سأفوض هذا الأمر للطبيعة، ربما لديها حل أفضل"، وأقفلت المختبر إلى غير رجعة.

***

نمت الحشائش حول المنزل، حتى أدركت السطح المطلي بالطحالب، واختفى الباب الحديدي والنوافذ خلف أشواك الصبار.

أما أشجار الليمون، هي المخرج الوحيد من طقوس الخداع والكذب، ونشوة القلوب الحجرية.

أمتطي لحظات الغسق، متجولة بينها، أجني ثمارها الناضجة، لأصنع شراباً أرتوي منه، بدلاً من مياه النبع الذي تتغوط بالقرب منه تلك المسوخ، بعد ساعات من البحث عن حشرات وقوارض تقتات عليها.

جاعلة من رائحة الليمون حبراً، أسطّر على أوراقه سفناً تمخر عباب الذكريات، عند هبوب رياح قادمة من الماضي.

أصم أذنيّ عن السموم التي تلفظها أفواه النساء، وهن قابعات كالفراعنة في مجلس الهيبة والوقار والتأليه حول أعمدة النار، يراقبن أشباه رجالهن بعيون نُسجت على شبكيتها أعظم اللوحات التي رسمتها أيديهن من أشكال جديدة ومتغيرة نحو الأفضل للجنس الآخر.

والمؤرخة تدون على صفحاتٍ من ذهب مايجري، لتجعل من هذه الأحداث ملاحم تحكي عن عظمة نساء القرية في العصور الأنثوية القادمة.

عند حلول الظلام أركن بين متاهات الرقم المسمارية وطلاسم اللغة (الهيروغليفية)، أفتش أوراق البردي حتى تلامس نظراتي أحرف اسمكَ، وأنخرط معها في حوار مقتبس من خلوتكَ في معبد القمر.

-أنتِ!...

-صوتكَ بعيد؟.

-قادمٌ من خراب سدوم وعمورة.

-محمود.... آتية إليكَ.

-سأرسل بساط الريح.

"جميلة... أليس كذلك يا سميرة".

أتمتم في أعماقي وأنا أتأمل وجهي في المرآة.

أتابع:

"ستغدين أجمل عندما تطأ قدماك عتبات معبد القمر".

ألملم شعري تحت الخمار، وأهبط السلم الحجري المؤدي إلى ممر طويل يصل حتى ظهر القرية حيث معبد القمر.

أنطلق مخطوفة بلقاء سرمدي، ابتسامات كالبرق ترشدني إليكَ.

•••

ذاكرة....

ها أنا أبحر من جديد عبر سلالة الجنس البشري

أجمع إرث الحضارات، لأضعه تمثالاً لكَ بجانب الحلم.

"جلجامش" يعود مرة أخرى للقاء "انكيدو"

يحدثه عني... عن صرخة أخرى في كوة الزمن الملتهب.

يحدثه عنكَ... عن آذانٍ لم تعد تسمع سوى باب الرضوان، يُفتح على كلمة أحبكَ، ويغلق على كلمة أحبّكَ.

عن العين وهي ترصد العنقاء سابحة في ظلمات المستحيل.

عودة مرة أخرى من النزهة الومضية، يجب أن تعذرني أيها العالم المادي، الذاكرة هي الحالة المثلى لتقمصي وانبعاثي.

أراقبك وأنت جالس في محرابكَ،....، في صلواتكَ، خشوع يطفو على أمواج العبادة.

أزرع الأرض جيئة وذهاباً، فجأة يتوقف سيل الخطوات المكوكية أمام حركة، تأكدت من خلالها أنكَ قد طويت خلوتكَ لهذا الوقت.

تتجه لتجلس على المقعد الحجري، ترمقني بنظرة اعتدتُ على ارتدائها شاشة تعرض عليها ملاحم التاريخ البشري.

أشعر بقوافل من الكلمات على وشك الخروج من بوابات الجمل الألفية.

هيا تكلم.. لاتزهق الوقت، الصمت ينخر الأثير.

–سميرة..؟

–صوتكَ مفعماً بالاستفهام.

–أراكِ زنوبيا ملكة الشرق.

ينتقل الاستفهام والتعجب ليحط رحاله على وجهي.

تنهضُ، تخطو نحوي، تقترب من شاشة العرض، تنحني لتلثم راحة يدي، ثم تزيح الخمار لتداعب خصلات شعري الأجعد، تقربها من أنفك، تستنشق عطرها وتتأمل بريق عتمتها.

تعود مرة أخرى لتحضن راحة يدي.

-أشم رائحة الدم تعبق من بصمات أناملكِ.

-ماذا؟

-أرى ثأركِ من "أورليان" يزحف على نهايات أظافركِ.

-كف عن هذا أرجوك، أقول متوسلة.

لكنكَ تعود لتهذي من جديد بعد أن أدركتَ "النبيذ والخبز" قرب الشمعدان.

-أتخافين مني؟

-لا..

-أحبكِ وأقدسكِ كملكات حكمت الشرق يوماً.

أقول مستاءة:

-لستُ ملكةً ولن أكون. فتاة أنا في نهاية القرن العشرين تحبكَ ليس إلا.

نظراتكَ كالجوارح تحلق في عينيّ، تبحث وراء البصر عن كنوزٍ فقدت في خضم الأحداث التي توالت على القرية وغيرت من معالمها.

-هل أعجبكِ؟

أحدق بابتسامة فرعونية طغت على وجهكَ.

"أحب النبيذ والخبز كما أحبكَ".

عبارة تتصاعد دائماً مع أبخرة النشوة، إلى أعالي الحب والاندماج الروحي.

***

ذاكرة....

هنا في معبد القمر، أنمو قبل أواني بألاف السنين، شجرة الغار المقدسة لديكَ.

تحوك من رائحتها أرواحاً تهيم إلى الفجر البعيد.

تسافر على أوراقها من مقتل هابيل إلى الطوفان، لتستقر مع سفينة نوح على قمة "أرارات."

تبدأ عهداً جديداً من نور الشمس، تنور تتغذى عليه قبائل وشعوب تسكن أقنية النسغ الكامل في ساقها.

جذورها تمتد إلى ماقبل البلازما والكريات الحمراء.

أعود لأهبط على نجمكَ المستنير، ضاربة عرض الحائط بجبروت صمتكَ، غير مبالية بشظاياه الحارقة.

أشيد من الفوضى مدناً تعصف بأبنيتها رياح التاريخ، وظلمات الأزمنة المتوالية.

أنتَ إنسان منذور، لترى التاريخ من خلالي، كأنكَ تستشف من بؤرتي غياهب الحضارات

الضائعة.

-مازلتِ صامدة أمام باب حصن خيبر .

-تعترف أنكَ رجل الصمتِ الأعظم.

-الصمت هو العلاج السحري للخوف.

تقول لي مبرراً الفقر المدقع في بوادي الكلمات الهزيلة.

ها أنا... الآن في السنوات بعد اعتكافكَ داخل معبد القمر ، أقترب من غيلان الحب التي تسرح في جزائركَ، لتألفها قيعاني، وتكون زمن الانبعاث فيما بعد.

نحن نعيش في عصر ما بعد ضمور العقل، المسوخية هي الحلة الجديدة، التي تزين بها نساء قريتنا رجالهن.

أغادركَ قبل أن يدرك شهريار الصباح، سأرجع إلى جحيم رماله المتحركة، تسحبني إلى حقول التساؤلات الملغومة، تمطرها لحظاتي حول مصير القرية بمسوخها.

أستلقي على السرير ، أغوص في حلم ينتظرني منذ مدة على جانبي الوسادة.

لم تتعكر خلايا وأنسجة أعضائي بدخان هذه النار الجرثومية، رياح اللقاء بددت سحبها السوداء.

•••

ذاكرة....

عتمة باحت بأنوار ، اعتلت جبهة الريح الشاردة، كأنكَ على موعدٍ مع قهقهة الحب سبقته إليكَ كثبان من الأنجم، لتكون أساور تضيء أبراجكَ، حقبة من العمر ، لاتشبع عين القدر ، بعد أن طمعت غربانه بما تبقى من عظامي الراقدة في صمت التراب.

كتبت عليها خواطري بأقلام السنين، ومداداً من الدموع الأولى، عن طفولة الحب في رياض الجنان، عن شبابه المقمر في ليلٍ ثلجي الشرفات، عن منازل موعودة بها في ملكوت عينيكَ.

أعود من تعويذات وتراتيل على أضرحة الحقبة الأمسية، بعصورها اللحظية، بين شتاء الخوف وربيع الأمل.

لكنّ هناكَ طقوساً أخرى، انفصلت عن مشيمة الحياة الجديدة، والتبدلات البيولوجية للمسوخ التي تنبأت بها أبحاثي.

أرصد تحورات في أطرافها، حيث غدت كالجرابيات، نمت لها مخالب تنبش التراب بحثاً عن الديدان، والرخويات على الوجه السفلي لأوراق النباتات.

أذناب قاربت المتر في طولها، تغطيها حراشف قاسية تحميها من لسعات الأفاعي، ويغطي بقية أجسامها وبر ناعم، يرد عنها برودة الشتاء ورطوبة الجحور العميقة.

أحس أن العصب البصري، سيصاب بعطب نتيجة تسلل جرثوم التغير المناخي للقرية، أهدابي رست على نهاياتها، غبارٌ من قادم الأيام، شروخ وتصدعات أصابت جدراني الاستنادية، فيضان من صنع الشيطان، ترك بصماته عليها.

***

ذاكرة....

كشهابٍ أهوي شاردة بين قطرات المطر .

أسافر إلى غسق أضناه الاحتراق.

أنتظر بزوغكَ من موجات النار ، حرارتها طلاءٌ لبشرتي الثلجية.

أجواء تحلق في حرمها الطيور المهاجرة إلى استوائيتكَ، موعودة بغلالٍ من الدفء انفصل عن مشيمة الحب وانجرف بشلالٍ من الدم، استقر على قمة من ضباب.

صباح لأشجار الليمون كان، انضم إلى فيالق الصباحات الجديدة.

أبي السيد "مقداد" هذا الكائن الشرنقي، الذي يقطن وراء خيوط شرنقته، في دهور من التأمل، عيناه تسافران خارج نظارته، بين الكواكب والنجوم تبحثان عن سر الحياة في السحب السديمية.

تلك الشرنقة تحميه من تغيرات بني جنسه، سرت شائعة في الآونة الأخيرة، حول اختفائه، يقول البعض إنه هام على وجهه في أصقاع المعمورة.

أذناه لم تعودا تسمعان سوى كلمات اللّه تحثه على الخلاص من كل دنس قد يلحقه به قاطنو هذه القرية المنكوبة.

أما والدتي السيدة "كريمة" أخذت على عاقتها الاندماج مع أبي، هي الأخرى تتقوقع داخل غرفة تفضي إلى الطرف الآخر من المنزل، تتناوب على قراءة الكتب المقدسة على ضوء الشموع الخافتة، منعزلة تماماً عما يدور في قلاع الاسمنت من تطورات.

أصطحب معي إلى البستان كل صباح ظلالكَ الوارفة كي أتفيأ بها، وأنا جالسة على الأرجوحة.

عالمي المادي ينتهي عند الواجهة الزجاجية للشرفة، ينتظرني حتى أعود من طقوسي.

"أنتِ أيتها الفراشات لم تتغيري، لم ينل منكِ مبيد الحشرات، صمدتِ أمام رذاذ الموت، أحسدكِ.

عمركِ القصير ينقذكِ من متاهات الحياة وتحولاتها".

خطاب ضمني أرسله إلى هذه المخلوقات الهائمة بين الأزهار .

ألقي نظرة خاطفة إلى الداخل، لأجد ثنائي الرهبة في اجتماع استثنائي. لم أعهد هذا من قبل. هما يتهامسان في موضوعاتٍ تخص طقوسهما، أو إنهما تنبأا بظهور فتى الأحلام، مصنوع من المرمر في الأفق الكروي، على انتظاره عند أبواب السعادة.

"البنت مصيرها الزواج، قدر يمر ويعود عبرها منذ تكونها في رحم أمها، إنها سنة الحياة".

عبارة أمي الدائمة، ألفها في الماضي صيوان أذني، والعظيمات الثلاث عزفتها بمهارة زمار الحي.

أضحك بسخرية، تخمين كهذا بعيد جداً عن إدراكاتهم، لأن طقوس الورع، تسيطر على أمواجهم الدماغية، ولاتدع لهم لحظات تهدر في التفكير بهذا الأمر.

أعود إلى الحلم، أتأملكَ في مرآة الزهور، وهي تتمايل مع خفقان أجنحة الفراشات يمثل عند قدميكَ تجمهر النبضات، تعزف لمولاي سيد القلب سمفونية بيتهوفن الحادية عشرة.

ابتسامتي منذورة لكَ، كما الحياة منذورة لملاك الموت في نهاية المطاف، أقدم الأيام قرباناً حتى لاينضب ينبوعها.

أجعلها تنزوي في زاوية من زوايا معبد القمر، ترفع أطيافها صلوات تطلب من "بعل" أجنحة تحلق على أقواس قزح.

يتوقف سيل الحلم عند الظهيرة، لأعود أدراجي إلى وجودي الملموس، عند الواجهة الزجاجية للشرفة، التي ألازمها عند عودتي مؤخراً من معبد القمر.

أجول بناظري في بهو المنزل، بعد أن خلا من ثنائي الرهبة اللذين عادا إلى زوايا الشموع وخيوط دودة القز.

أدخل الغرفة، تبتعد بي الساعات إلى صفحاتٍ من ديوان أحد الشعراء، كي تتناول الروح الكئيبة جرعة من أبيات للشاعر العباس بن الأحنف في قصيدته "فوز"، القصيدة تنساب رقيقة صافية:

أميرتي، لاتغفري ذنبي

فإن ذنبي شدة الحب

حدثت قلبي دائماً عنكمو

حتى قد استحييت من قلبي

أهرب إلى الشعر، أغرق في بحوره، باحثة عن تفعيلات تكون الميزان الحيوي للسنوات القادمة.

عند مجيء شمس الأصيل في عربة من الدفء تجرها خيول من نور، أغلق الكتاب وأرمي به على السرير، لدي رغبة عارمة بتجديد هواء الغرفة، أدفع بكلتا يديَّ درفتيّ النافذة.

تعبق الغرفة برائحة الليمون الممتزجة مع رائحة انبعثت من معصرة الزيتون.

آه تذكرت...، إنه موسم قطاف الزيتون، تخرج النساء إلى الحقول لجني الثمار، ... هذه الثمار لم تعد تحمل في هيكلها ذلك الزيت الشبيه بماء الذهب وإنما زيت عكر كقلوب من يقطفنه.

آخذ نفساً عميقاً، أحتفظ به أمانة لدى رئتيّ، أغمض عينيّ، أسافر مع ذرات الأوكسجين إلى الكريات الحمراء، رحلة إلى سر الحياة، ووجودي على السلم الموسيقي للأقدار، أرجع متقلة بثاني أوكسيد الكربون، الذي يحمل في الفراغ بين النوى وألكتروناتها خيبة أمل ألفظها مع الزفير.

أشعر أن أحدهم يراقبني، أفتح عينيَّ باحثة هنا وهناك، حتى تستقر على كائن يسترق النظر من بين الحشائش في الطرف الآخر من البستان، أحدق جيداً، إنه مسخٌ يراقبني بعينين، تبدو عليهما البلاهة.

يزحف الخوف إلى جسدي بعد أن أدركت أنه هرب، سيخبر نساء القرية بالتأكيد، سينفجر بركان جنونهم لا محالة.

تصاب حواسي بالشلل، لا قدرة لي على التفكير ولا تصور لهول الكارثة التي ستحل بي.

"أنا التي صعدت إلى السماء بجناحين من الزمرد...

أنا من يقطن جبال القمر وسهوله أبني لنفسي أكواخاً من رمال...

أبحث عن محمود في الجانب المظلم منه...

أشعل سراجاً من دمي...

أراه من القمر شبحاً يطوف طرقات القرية....

يامن بلا جسد عليك بركتي...

يامن يصقل من الطين جوهرة أنت قاطنها...

يا من يبحث في أنياب الأفاعي عن سم زعاف أنت متذوقه...

يامن يشعل النار في كومة حطب إليكَ دفئها ووهجها...

أنا التي أجوب الأفئدة...

وأترك كسرةً خبز في جوف من هو جائع...

ودمعة ماء في حلق من هو ظمآن".

إنها بعض من تراتيل، يتلونها يومياً من المغيب حتى ساعات الصباح الأولى، حول النار في الساحة.

ستختفي تلك الكلمات نهائياً من الأفواه، وتتهشم أوقات الجلوس النارية.

ذاكرة....

هاربة أنا...، إلى الأبجدية لأصفك كالنور في ظلمات العباب، الذي اصطفاني من بين البائسين، لأرفع الشراع وأبحر على رقاقات الفجر، قاصدة ألف ليلة وليلة من عالمك السرمدي حيث أتسامر مع الظنون، وهي تتراقص أمام "هودج الخفايا"، الذي دثرته بشموس جمعتها من أريج السماوات، تصطف الواحدة تلو الأخرى، تمد غمامها جسراً أعبر عليه إلى ابتسامةٍ غيبتها بحار الحزن الهائجة.

أجعل من هستيريا الوقت، قطراتٍ تتجمع على صفحة وجهي، تنبت مرآة، تعكس من خلالها صورتي على هيئة "مستحاثة" من العصر "الجيوراسي"، تنزوي بين التماثيل الأخرى في حديقة الحواس.

ترى.... أي مكان سيكون ملجئي؟ هل أهرب إلى "خربة سولاس"، وأختبئ في غابات الصنوبر والسنديان؟ أم ألجأ إلى إحدى المزارات خارج القرية، أطلب من أوليائها الصالحين الحماية من "منغولية" نساء القرية؟

هل أصنع خياشيم وأغوص لأعيش مع الأسماك في أعماق السد؟

أم ألجأ إلى معبد القمر وأحتمي خلف أعمدة النور؟

تعبث بي فوضى اللحظات الحرجة، تقذفني إلى "ماغما" العقاب، لأنصهر بين أنياب هؤلاء النسوة.

بعد ساعات ربما... سأشق طريقي إلى المحرقة في ساحة القرية وأتهم بالدجل والتضليل، حقدٌ دفين سيكوي عظامي، جمراتٍ تطفئ آخر معاقل النور في "سيتوبلاسما" الخلايا، الثواني حراب في ترائبي، الحبل السري بيني وبينكَ سيقطع بالساطور، ويرمى به إلى الكلاب الشاردة، أما صبغة الميلانين لبشرتي فستغدو ليلاً بلا قمر وبلا نجوم.

أسمع من بعيد أصوات تلك المسوخ البهيمية، تعزف سمفونية الأجداث الغضة في أوبرا الأقدار.

الرايات السوداء، تخفق فوق قلاع الإسمنت حتى كادت تغطي سماء القرية، فقد تلطخت بدم النعاج المذبوحة، تعبيراً عما يجول في "شيطنة" عقولهم، انتقاماً لأعمدة النار المتوارية تحت الرماد.

سيحتفلون عما قريب بالذكرى الأولى لرحيلي وراء هدير المحرقة، وهي تأكل أعضاء جسدي، سيشربون دم النعاج ثلاثة أيام بلياليها حتى الثمالة.

أغلقتُ بوابات التفكير بالمفتاح وألقيته في سلة المهملات، المركونة بجانب الرمق الأخير، انتظر دنو أجلي.

ذبذبات الموت تخطو على الطريق المؤدي للمنزل، أشاهد من خلال مرآتي هذا الزحف السرطاني لنساء القرية، وقد ارتدين الأسود ثياباً، وصبغن بياض عيونهن بدم النعاج وحملن أدوات الفتك من سيوف وخناجر وسواطير.

أما المسوخ فقد توزعت بشكلٍ عشوائي حول المنزل وبستان الليمون.

اقتربت بعض النسوة من المنزل، يحملن الوقود في براميل متوسطة، وسكبن هذا الأخير حوله:

"ياإلهي" أقول في سريري.

"سيحرق المنزل بمن فيه"

ثم تراجعن إلى بقية الإخوة، لتقترب إحداهن وتلقي خطاب الموت عليهم، فتنفجر حمم الكلمات الخبيثة من فمها، الذي يقطر ألحاناً من السموم.

-سنقتحم المنزل، ونخرج تلك الملعونة إلى الساحة، ونقتلع لسانها من الحلق، ونعذبه حتى يعترف بما يخبئ هذا المنزل من أسراره، سنمزق جسدها المكتنز والغض ونجعل منه وليمة دسمة

للضياع ثم...

تشير بإصبعها إلى المسوخ التي يسيل لعابها على الأرض، وتطلق صيحات على شكل ضحكاتٍ بشرية شريرة لدى سماع هذا الخطاب.

ستشرب هذه المسوخ دمها القاني، لترتوي حتى آخر نقطة منه، ثم نقص شعرها الذي تتباهى به ونجعل منه مكنسة، تنثر رمادها في "خربة سولاس" مروراً بوادي "الرميم" وانتهاء "بالضامات".

رفعت النسوة أيديهن مؤيدات لهذا الكلام المسعور، فرحات بحمام الدم الذي سيغسل حقدهن بعد قليل.

ترتعد فرائصي وأدور حول ذاتي، الجنون يدعوني إلى مملكة الضياع.

إنهن ينصتن لدقات الساعة، حتى تشير العقارب إلى حلول ساعة الصفر، ليباشرن، تطهير القرية من دنسي وخداعي.

لكن ماذا يحدث،؟ الرعد وتوأمه البرق، غادر السماء إلى الأرض، الأرض تطلق غضبها، أشعر أني أتمايل في كل الاتجاهات، نظرت إلى المرآة السحرية، صعقت لدى رؤية النساء وهن يغطسن إلى جوف الأرض مع أشباه رجالهن، أما قلاع الإسمنت فقد تداعت جدرانها وسويت تماماً بالأرض، وخزان المياه العجوز تدحرج بعيداً إلى أسفل الوادي.

هرعتْ إلى والديَّ لأجدهما في وسط البهو، وقد التصقا كأنهما كائن واحد في مواجهة المحن والشدائد.

توقف كل شيء: الغضب همد، هستريا الطبيعة توارت خلف الأفق.

أعود إلى غرفتي...، إلى مرآتي، أتأمل ماحدث للقرية، لم يبق سوى منزلي ومعبد القمر.

تنفست الصعداء، جلست في زاوية الغرفة أسند ظهري إلى الجدار وأضم رأسي إلى ركبتيّ، وكطفلةٍ أضاعت لعبتها، أخذت أبكي هول الكارثة التي حلت بالقرية، أنهر من الدموع سقت بساتين الثوب. وبللت خصلة من الشعر ملقاة على جانب وجهي.

سافرت على بساط النوم لبعض الوقت، كي أفيق على زقزقة عصفور الكناري، ينقر زجاج النافذة، نهضت كمن يحمل جبالاً على ظهره، وصور الساعات الماضية تنخر عظامي.

فتحت النافذة، فإذ بالعصفور يحط على راحة يدي، أشعر بحرارة جسمه الصغير تنثال عبر الجلد لتبعث نشوة الحياة وعذوبتها.

يغني بصوتٍ تنصت له كائنات السماء والأرض أغنية كلماتها رسالة لي، لقد تعلمت لغة الطيور وأتقنتها جيداً، لدى ترددي الدائم على معبد القمر.

"حان الوقت، لتُبعثي من جديد، حرةً أنتِ كالروح الهائمة، أطيافي تنتظركِ عند باب المعبد، لن يكون هنالك ليلٌ حالك بعد الآن، أنتِ الفصل الخامس من العام، تتجمع في ظلالك كل الكائنات،

تشهد لكِ الحب الدائم، أرتدي الأيام الآتية سعادة، وضعيني خماراً على رأسكِ، ومن دمي تصنعين الشموع التي تضيء كل ركن من هذا المعبد، تعالي إلى أزمنة الأرجوان، نحن ظلال أبوينا آدم وحواء، الغد سيطلق صرخة الحضارة في كل شبر من القرية، بدلاً من مدنيتها الزائفة. أنتِ الوريثة الأزلية للحلم، صونيه جيداً، دعي أشجار الليمون وارتدي ثوب اليخضور الدائم، لاتتأخري، أناملي تتوق لتلمس وجنتيكِ الثلجيتين".

برهة أسجن خلف قضبانها، هذه الكلمات قلادة أزين بها صدري.

***

ذاكرة....

ها أنذا أروي الأساطير التي حاقت بإطلالتك الغافية، في حناياها رحاب السكون، تعتمرها الرواسي الملقاة على قلبيْ الجسَّار، غدوّاً وعشياً، تقتحمها، فوضى الدهر، كلما رسيت على شطآن الماضي الجديد والحاضر العتيق، الممتد على نظر الملتقى.

تبدو على سماء وجهي غبطة تحبو على وجنتيّ تزحف نحو الأعلى إلى داخل الأجفان وتأخذ من الدموع مصيراً لها.

مباركة أنت يا مستنقعات الطحالب والأشنيات لتغرق في مياهكِ البعوضية، آخر الحشرجات وخيبات الأمل.

قررت أن ألغي جنتي الماضية، بل أحرق مروجها، وأقتلع غاباتها، وأجفف مياه ينابيعها، لأشق طريقي إلى ساحة القرية، ميممة وجهي شطر معبد القمر.

قاصدة جنة أخرى،... جنة الطيور الزمردية والقصور الياقوتية، تخطفني حوريات بحورها، إلى مملكة اللؤلؤ أصنع منها سلالم، لأصعد معكَ يداً بيد إلى قرص الشمس وننصهر مع ذرات الهليوم والهيدروجين.

□□□

قراءات ... قراءات ... قراءات



-1-

يمكن القول إن الكتب في نقد الرواية، تأليفاً وترجمة، كانت قليلة حتى منتصف هذا القرن، إذ كان الجهد النقدي منصباً في معظمه على الشعر، ولكن مكتبة غنية قد توافرت الآن لدى القارئ العربي في نقد الرواية، تأليفاً وترجمة، وإذا كان من الصعب ذكر بعض هذه الكتب، فإنه من الممكن ذكر بعض النقاد ممن أصبحوا مختصين في نقد الرواية، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر: حسام الخطيب وسمر روحي الفيصل وجورج طرابيشي ومحمد كامل الخطيب ونبيل سليمان وعبد المحسن طه بدر وغالي شكري وحسن بحراوي وسيزا أحمد قاسم وعبد الرحمن ياغي وحميد لحميداني وسعيد يقطين. وكل واحد من أولئك النقاد له كتابان على الأقل في نقد الرواية، تأليفاً أو ترجمة، وبعضهم له نحو من عشرة كتب. وإذا دل ذلك كله على شيء فإنه يدلّ على نهوض النقد الروائي في النصف الثاني من القرن العشرين.

ويصدر كتاب جديد في نقد الرواية، بل في نظرية الرواية، للدكتور عبد الملك مرتاض، ويكون واحداً في سلسلة الكتب التي تصدرها الكويت تحت عنوان عالم المعرفة، وذلك في عددها ذي الرقم 240 لشهر كانون الأول 1998، فما المكانة التي يمكن أن يتبوأها مؤلف هذا الكتاب بين أولئك النقاد؟ وما الذي يضيفه هذا الكتاب إلى مكتبة نقد الرواية؟

*

يحرص المؤلف في معظم مقالات كتابه التسع، وقد أسماها مقالات بدلاً من أن يسميها فصولاً، على البدء دائماً من التراث العربي، في ترسيخ المصطلح والمفهوم، فهو يرجع إلى المعجم العربي، ولاسيما لسان العرب، كما يرجع إلى الجاحظ وقدامة بن جعفر وابن رشيق، ويرجع إلى كليلة ودمنة والمقامات وألف ليلة وليلة.

ومن ذلك مثلاً تأصيله لمصطلح الجنس وتفضيله على مصطلح النوع، وعدّه الجنس أعمّ من النوع، معتمداً في ذلك على ابن منظور في لسان العرب، وهو يميّز بين الجنس والنوع بدقة، فيقول: "يمكننا اعتبار الرواية في أصل مفهومها القاعدي العام جنساً أدبياً، بينما الرواية التاريخية أو البوليسية أو الجنسية هي نوع أدبي ينتمي إلى جنس الرواية العام" (ص23).

ومن ذلك أيضاً وقوفه عند مصطلح الوصف لدى النقاد العرب القدامى، في المقالة التاسعة، وهو يرجع إلى المعجم، وإلى قدامة بن جعفر، وإلى ابن رشيق القيرواني، ويحاول توظيف فهمهم للوصف في نقد الرواية، وإن كان فهمهم للوصف متعلق بالشعر ولا علاقة له بالسرد.

ومن ذلك أيضاً تأصيله أساليب السرد، أو أشكال السرد ومستوياته، في المقالة السادسة، ومن أجل هذا التأصيل يقف عند ثلاثة مصطلحات، هي: زعموا، عند ابن المقفع، وحدثني، في المقامات، وبلغني في ألف ليلة وليلة، وعلى الرغم من جمال تحليله لهذه المصطلحات، وعمق درسه لها، فهي لاتخدم درس السرد الروائي، وتبدو مجرد عودة إلى أبسط الأشكال، مما وسم منهجه بالتاريخية وحب العودة دائماً إلى البدايات.

وبذلك يبدو اعتماد المؤلف على الثقافة العربية قائماً في معظمه على العودة إلى التراث، وهي عودة تاريخية، لاتقيم روابط وثيقة مع بنية السرد الروائي المعاصر.

ولعل سرّ تلك العودة إلى التراث السردي ترجع إلى شغل المؤلف نفسه بالتراث السردي، إذ يشير المؤلف في ثبت مراجعه إلى ثلاثة بحوث نقدية من عمله هو، وهي، ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي لحكاية حمّال بغداد (1993) وفن المقامات في الأدب العربي (1989) ومقامات السيوطي تحليل سيميائي (1996)، وهو يوظف هذه البحوث الثلاثة في مواضع كثيرة من مقالات كتابه، ويشير إليها غير مرّة.

ومثل هذا الجانب في الثقافة العربية حميد وجليل، ولكنه لايكفي في سياق النقد الروائي، ولاسيما لدى التصدي للحديث عن نظرية الرواية، والبحث في تقنيات السرد.

*

إن المؤلف يكاد يكون قليل الاطلاع على الجهد النقدي العربي المعاصر في مجال نقد الرواية، فهو لايذكر في ثبت مراجعه أحداً من نقاد الرواية العرب الذين مرّ ذكرهم سوى حميد لحميداني.

ويؤكد قلة اطلاعه على النقد العربي المعاصر، ولاسيما في مجال الرواية، إعلانه هو نفسه أنه لم يقف على باحث عربي درس الأجناس الأدبية أو ميّز بينها، ولايستثني غير عزّ الدين اسماعيل الذي درس الفنون الأدبية في كتابه الأدب وفنونه، ثم يدعو المؤلف النقاد العرب إلى درس الأجناس الأدبية (ص18).

ويمكن الإشارة هنا إلى أحمد أمين الذي درس الرواية بوصفها نوعاً مستقلاً وحلل عناصرها في كتابه النقد الأدبي، الذي صدر عام 1952، وهو في الأصل محاضرات ألقاها عام 1926 في جامعة فؤاد الأول، ويكون بذلك أسبق من الدكتور عز الدين اسماعيل الذي صدر كتابه أول مرة عام 1955.

ولابد من الإشارة أيضاً إلى كتابين للدكتور محمد غنيمي هلال، الأول عنوانه: النقد الأدبي الحديث، وقد صدر أول مرة عام 1958، وفيه درس مستقل للأنواع الأدبية، والكتاب الثاني هو كتابه: الأدب المقارن، وقد صدر أول مرة عام 1962، وعقد فيه فصلاً خاصاً بالأجناس الأدبية، واستغرق مئة وخمسين صفحة.

وليست الغاية هنا استقصاء من درس الأجناس الأدبية من النقاد العرب، وميز بينها، وإنما الغاية الإشارة، مما يمكن القول إن الدكتور عز الدين اسماعيل ليس الأوحد، وإن نقاداً آخرين ميزوا الأجناس الأدبية، ودرسوها.

ومثل هذا الحكم العام حكم آخر، يطلقه المؤلف، حين يقول إن أحداً من النقاد العرب المهتمين بنقد الرواية لم يدرس الفضاء، أو الحيّز، كما يسميه هو، فيقول: "لم نر أحداً من كتاب العربية ممن اشتغلوا بنقد الأدب الروائي أو التنظير للكتابة الروائية خصص فصلاً مستقلاً لهذا الحيز، أو الفضاء- بالمصطلح الشائع في النقد العربي المعاصر" (ص146).

ومثل هذا الحكم لاسند له في الواقع من جهتين، أما الجهة الأولى فهي شيوع مصطلح الفضاء في النقد الروائي، والمؤلف نفسه يشير إلى انتشار هذا المصطلح وشيوعه، وإذن، هناك من درس الفضاء، وإلا فكيف شاع هذا المصطلح؟

أما الجهة الثانية التي تضعف ذلك الحكم فهي صدور ثلاثة كتب نقدية اهتمت بالفضاء ونظرت له ودرسته ووضحته، ودرست أشكاله وأبعاده، وطرق تصويره وميزت بينه وبين المكان، وقدمت تطبيقات نقدية، كما قدمت أسساً تنظيرية أكثر مما قدمه المؤلف نفسه في مقالته الخامسة التي أسماها: الحيز الروائي وأشكاله. والكتب الثلاثة هي: بناء الرواية لسيزا أحمد قاسم (1985) وبنية الشكل الروائي لحسن بحراوي (1990) وبناء الرواية العربية لسمر روحي الفيصل (1995)، والكتب الثلاثة متقدمة عليه بنحو عقد من الزمن.

ولايفوت المرء في هذا السياق أن يذكر كتاباً متميزاً لغالب هلسا عنوانه: (المكان في الرواية) صدر عام 1989.

ومن الممكن أن يذكر المرء بعد ذلك كتباً أخرى منها مثلاً كتاب محمد عزام وعنوانه: "فضاء النص الروائي" (1996).

وإذا دلّ ذلك على شيء، فإنما يدلّ على أن المؤلف لم يطلع على هذه الجهود النقدية الممتازة في مجال النقد الروائي.

أما الناقد الوحيد في هذا المجال، والذي ذكره في ثبت مراجعه، وهو حميد لحميداني، فإن المؤلف يذكره لينفي جهده وينكره، لالشيء، إلا لأنه لم يتفق معه في الرأي.

فالحميداني يدرس الفضاء، كما يذكر المؤلف، على أنه فضاء الصفحة وحروفها وفراغها، لاعلى أنه بالمعنى الذي يقصده المؤلف، ويسميه الحيز، ولذلك فإن المؤلف يناقشه في فهمه الفضاء، ويردّ عليه، وينكر ذلك الفهم كلياً، ويرى أن بعض الكتاب الروائيين لايعنون بالفصول ولا بالبياض، ثم يصل إلى القول: "وهنا يبطل ذلك الحكم، وينتفي ذلك التدبير" (ص147).

ويؤكد المؤلف بعد ذلك كله أن فهم لحميداني للحيز لايتفق وفهمه، كما يؤكد أنه هو أول من كتب في هذا المجال فيقول: "إن نص الدكتور لحميداني لايتمحض للحيز الذي نريد إليه نحن، في هذه المقالة، التي ربما تكتب لأول مرة في اللغة العربية عن هذا المشكل السردي" (ص148).

والمؤلف يدلل بذلك على عدم اطلاعه على بحوث كثيرة كتبت عن الفضاء، أو عما يسميه الحيّز.

كما يدلل المؤلف على فهمه المحدود لمعنى الحيز، وإلغائه كل ماسواه. والأمر لا يتعلق به، أو بالحميداني، كما لايتعلق بالاتفاق مع الآخر أو الاختلاف، إنما يتعلق في الحقيقة بممارسات نقدية بنيوية لها أشكال مختلفة واتجاهات متعددة، وليس في وسع الناقد أن يلغي ممارسة ما، لأنها كلها تنضوي تحت النشاط النقدي، وهو نشاط حرّ، يرفض الإلغاء.

-2-

ولعل المقالة الخامسة من أهم مقالات الكتاب، وعنوانها: "الحيز الروائي وأشكاله"، وهي المقالة التي عالج فيها مفهوم الفضاء، واعتدّ بها، وعدّها المقالة الأولى في اللغة العربية، والتي لم يكتب مثلها من قبل، لأنها تعالج مشكلاً سردياً مهما هو الحيّز" (ص148).

وبداية يعلن المؤلف رفضه مصطلح "الفضاء"، الذي يشيع في الكتابات النقدية المعاصرة (ص 141)، لأن معناه كما يرى يجري في الفراغ والخواء، ويختار بدلاً منه مصطلح الحيّز، لأن معناه ينصرف إلى (النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل) لذلك يؤثره على الفضاء.

ورأي المؤلف محترم ومقدّر، واختياره لمصطلح الحيز بدلاً من الفضاء اختيار موفّق، ولكن ماجدوى اقتراح مصطلح جديد في حال شيوع مصطلح ما؟ لقد أصبح "الفضاء" مصطلحاً نقدياً، وقد استقرّ وشاع، والاصطلاح يعني الاتفاق على معنى علمي جديد للكلمة له علاقة ما بمعناها اللغوي الأصلي، ولكن ليس هو نفسه بالضرورة، وإلا لما كان مصطلحاً، والغاية بعد ذلك من المصطلح أياً كان ليست ابتكاره والتفرّد به، إنما الغاية من المصطلح هي شيوعه وانتشاره واستعماله، وليس التفرد به والاختلاف. بل لعل الغاية الأهم من أي مصطلح هي دقة فهمه وحسن تطبيقه وعمق إجراءاته النقدية.

والمشكلة لاتقف عند هذا الحد، بل تتعداه إلى إنكار المؤلف أي مصطلح آخر سواه، بل عدّه خطأ، كما تتجاوز ذلك إلى إنكار أي فهم آخر لمعنى الفضاء، ومن ذلك رفضه فهم حميد لحميداني للفضاء على أنه بياض الصفحة والكتابة والمقاطع، وإنكاره هذا الإجراء النقدي.

ثم يستعين المؤلف بغريماس، فينقل تعريفه للحيز، وهو قوله عنه: "هو الشيء المبني، المحتوي على عناصر متقطعة، انطلاقاً من الامتداد المتصوّر، هو، على أنه بعد كامل، ممتلئ، دون أن يكون حلٌّ لاستمراريته، ويمكن أن يدرس هذا الشيء المبني من وجهة نظر هندسية خالصة" (ص142).

ويبدو هذا التعريف غير ذي جدوى للقارئ العربي، ربما لترجمته اللغوية، وربما لانقطاعه عن سياقه المعرفي والحضاري، وعن سياقه النصي.

ويمضي المؤلف فيؤكد أهمية الحيز في العمل الروائي، فيقول: "وإنه لمن المستحيل على محلل النص السردي أن يتجاهل الحيز، فلايختصه بوقفة قد تطول أكثر مما تقصر، كما أنه يستحيل على أي كاتب روائي أن يكتب رواية خارج إطار الحيز، فالحيز مشكل أساسي في الكتابة الحداثية" (ص142).

ويؤكد أهمية الوصف لتحقيق الحيز، فيقول: "كما أنه من العسير ورود الحيز منفصلاً عن الوصف، "حتى إذا سلمنا بإمكان وروده خالياً من هذا الوصف، فإنه، حينئذ يكون كالعاري، فالوصف هو الذي يمكن للحيز من التبنك والتبوؤ، فيتخذ مكانة امتيازية من بين المشكلات السردية الأخر، مثل اللغة والشخصية والزمان" (ص143).

وعلى الرغم من أهمية مايؤكده المؤلف ودقته وصحته، فهو أمر بدهي، وعادي جداً، ولا يحتاج إلى تأكيد.

ثم يميز المؤلف بين مظهرين من مظاهر الحيز، هما المظهر الجغرافي والمظهر الخلفي، ويشرح معنى الجغرافيا معتمداً على أصلها الإغريقي، فيعرفها بأنها علم الأرض، ثم يوضح المقصود بالمظهر الجغرافي للحيز، فيقول: "إنه أكبر من الجغرافيا مساحة، وأشسع بعداً، فهو امتداد، وهو ارتفاع، وهو انخفاض، وهو طيران وتحليق، وهو نجوم من الأرض، وهو غوص في البحار، وهو انطلاق نحو المجهول، وهو عوالم لاحدود لها، بينما الجغرافيا بحكم طبيعتها المتمحضة لوصف المكان الموجود، لا المكان المفقود، ولا المكان المنشود، والذي يحلم الإنسان برؤيته خارج إطار الأرض، لاتستطيع اكتشافه، ولا الوصول إليه" (ص144).

وهذا الشرح لمفهوم الحيز الجغرافي يزيده غموضاً، لأنه شرح إنشائي، وليس شرحاً علمياً، وهو يقيم تناقضاً بين الجغرافيا والمظهر الجغرافي للحيز، فيجعل الأول محدوداً والآخر غير محدود، بل غير موجود. والأمر في الحقيقة لايتعلق بمحدود أو غير محدود، وإنما يتعلق بالفرق بين مكان واقعي متحقق في الجغرافيا، ومكان متخيل مصنوع في الحيز الأدبي.

ولايقدم المؤلف بعد ذلك أي شرح أو تمثيل لمفهوم المظهر الجغرافي للحيز، بل ينتقل على الفور إلى المظهر الخلفي، وهو وفق تعبيره: "المظهر غير المباشر، بحيث يمكن تمثل الحيز بواسطة كثير من الأدوات اللغوية غير ذات الدلالة التقليدية على المكان مثل الجبل والطريق والبيت، وذلك بالتعبير عليها تعبيراً غير مباشر مثل قول القائل في أي كتابة روائية، سافر، خرج، دخل... فالذي يسافر يتحرك وينتقل ويتحمل... وإما أن يسافر راجلاً وإما على بعير وإما على حمار..." (ص144).

ومن هنا يتضح أن المظهر الجغرافي للحيز هو مادل اللفظ عليه مباشرة مثل: البيت والجبل والطريق، وأن المظهر الخلفي هو مادل عليه اللفظ بصورة غير مباشرة، مثل سافر وخرج وانتقل، ولكن ما القيمة الإجرائية لهذا التمييز لدى التطبيق؟

ويعدّ المؤلف الشخصية الروائية حيزاً حياً فيقول: "ثم إن الذي يمرّ بحقل يعني أنه هو، قبل كل شيء، حيّز حيّ، إنسان، وأن الحقل الذي يحيل على مكان معين يفترض فيه الحد الأدنى من الخصب والإمراع" (ص145).

وفي الخطوة الثالثة من المقالة نفسها يقارن المؤلف بين كتاب يدققون في وصف الحيز أمثال فلوبير وبلزاك وزولا. وكتاب يكتفون بالتلميح، ويفضل الآخرين على الأولين، ولكنه يرفض تحول الحيز إلى رؤية الحيز Vision de lespace، ثم يقول: "إن الحيز لاينبغي له أن يدل إلا على مايدل عليه معناه، وهو الفسح للشخصيات لكي تتحرك في مساحة معينة إن كانت جغرافية، وفي مساحة غير معينة إن كانت خرافية" (ص148).

وفي الخطوة الرابعة والأخيرة من هذه المقالة يؤكد أهمية الحيز في الرواية ثم يجري مقارنة بين الحيز في الرواية والحيز في العمارة والنحت والتصوير، ويؤكد حرية الروائي وتقيد الفنان المعماري أو النحات أو المصور، لأن كل واحد من هؤلاء مقيد بالمكان، على حين ينطلق الروائي في رحاب لاتحد.

وهذه المقارنة في الواقع ليست خاصة بالرواية إنما تشمل الأدب كله، لأن الأدب شعراً وقصة ورواية هو فن زماني ينطلق بحرية في رحاب المكان على حين أن العمارة والرسم والتصوير والنحت فنون مكانية مقيدة بلحظة راهنة. وهذه المقارنة نظرية تدخل في إطار فلسفة الفن، ولا تخدم في شيء النقد

الروائي ولاسيما نقد الفضاء أو الحيّز، والمؤلف نفسه يوضح تلك الحرية، فيشير إلى أنها حرية الأديب عامة وليست حرية الروائية خاصة، فيقول:

"الأديب يرسم حيزاً إن شاء أن يكون ضخماً ضخمه، وإن شاء أن يكون ضئيلاً ضأله، وإن شاء أن يكون ممتداً مدّده، وإن شاء أن يكون ممرداً مرّده، بحيث لاتنهض في وجهه حدود الجغرافيا، ولا ارتفاع الجبال، ولا غمرات الأمواه، ولاعلموم البحار، ولا عمق الأودية، ولا تنائي الفجاج، إنه يمتد مع حيزه إلى أقصى الآفاق الممكنة، فيتحرك به إن شاء، ويتوقف به إن شاء، ويركض به إن شاء، ويبحر به إن شاء، ويغدو به إن شاء، ويروح به إن شاء، ويسري به إن شاء، ينيره إن شاء، ويظلمه إن شاء، يعبقه إن شاء، وينتنه إن شاء، يوسّع له في المساحة إن شاء، ويضيق له في المضطرب إن شاء. الحيز الأدبي عالم دون حدود، وبحر دون ساحل، وليل دون صباح، ونهار دون مساء، إنه امتداد مستمر مفتوح على جميع المتجهات، وفي كل الآفاق" (ص157).

ولعل في هذا المقبوس الطويل مايدل على أسلوب المؤلف، ولغته الإنشائية، وميله إلى الإسهاب والإطناب، واصطناعه بلاغة القول، وبعده عن الإيجاز العملي، والتكثيف.

*

وفي سياق هذه المقالة يشير المؤلف إلى مثلين روائيين هما: "زقاق المدق"، لنجيب محفوظ، وهو يشير إليها لأن له دراسة عنها، وهو يعتد بهذه الدراسة، ويذكرها، فيقول: "وقد كنا نحن توقفنا طويلاً لدى حيز "زقاق المدق" لنجيب محفوظ تحت عنوان فرعي: "حيز النص الروائي المدروس"، على بعض هذا النحو نفسه الذي أشار إليه لحميداني، غير أن ذلك لايشكل إلا جزءاً يسيراً غير ذي شأن" (ص148).

وواضح مافي الإشارة من اعتداد كبير بالنفس، وواضح أيضاً مافيها من تناقض، إذ ينكر على لحميداني درسه الفضاء

بمعنى بياض الصفحة، وهو نفسه كان من قبل قد درس الحيز بهذا الفهم نفسه.

والمثل الروائي الثاني الذي يشير إليه المؤلف في المقالة نفسها مرتين هو رواية "العدول" لمؤلفها ميشال بوتور، ويبدو المؤلف شديد الإعجاب بها، إذ تصور البطل وهو ينتقل بالقطار من باريس مخلفاً زوجته وراءه لينطلق إلى روما حيث تنتظره خليلته، ومع تحرك القطار الزاحف بسرعة تتحرك فضاءات أو "أحياز كثيرة تراها الشخصية وهي تشاهد المناظر والأشجار والسيارات والشاحنات والطرقات" (ص160)، وهو يقول عنها: "إنها ملحمة عجيبة لتفاعل الحيز وتخاصبه، وإنها لمعرض من دون حدود للحيزية التي لايتوقف لها نشاط، ولا تضؤل لها فاعلية" (ص 160)، ولو أن المؤلف كان قد قرأ رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" (1972)، للدكتور عبد الرحمن منيف، لكان قال عنها مثلما قال عن العدول، ولكن المشكل يتمثل في عدم متابعته للرواية العربية ونقدها.

*

إن مقالة "الحيز الروائي وأشكاله" هي من أغنى مقالات الكتاب التسع، وأكثرها عمقاً وقوة، ومع ذلك، فهي لاتضيف شيئاً إلى ما أورده كل من حسن بحراوي وسيزا قاسم وسمر روحي الفيصل في كتبهم المذكورة سابقاً، بل إن كتاب الدكتور عبد الملك مرتاض ليقصّر في نقاط كثيرة عن تلك الكتب في درسها الرواية الحديثة، ولايورد شيئاً مما أوردته تلك الكتب عن مفهوم الفضاء وأشكاله وأنواعه ومستوياته وطرق التعبير عنه وأشكال بنائه وعلاقاته مع اللغة والشخصية والزمان. بالإضافة إلى ماتمتاز به تلك الكتب من تطبيق نقدي واسع ومعمق، على الرواية العربية، وما تمتاز به أيضاً من لغة نقدية إجرائية اصطلاحية مكثفة، لامجال فيها لبلاغة القول.

-3-

إن كتاب "في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد"، يقوم في الحقيقة على جهد المؤلف الدكتور عبد الملك مرتاض في درس السرد العربي القديم، على نحو ماتدل عليه مراجعه الثلاثة التي من تأليفه، وهي: فن المقامات في الأدب العربي (1989). ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي لحكاية حمال بغداد (1993) مقامات السيوطي (1996) وقد وظفها في مواضع عدة من كتابه، وهي من غير شك تدل على جهد نقدي معمق، يمتاز بحسّ الأصالة، ونفاذ البصيرة، ودقة التحليل، ولكنها وحدها غير كافية للانطلاق في عالم الرواية الحديثة، وكانت استفادة المؤلف منها لمجرد التقديم والتمهيد التاريخي، ولم تدخل عنده في عمق النقد الروائي الحديث، ولذلك ظلت نشاطاً نقدياً معزولاً، أشبه بالعودة إلى التراث لمجرّد العودة.

وزاد في عزلة ذلك النشاط النقدي المهتم بالتراث السردي، وظهوره في شكل مقدمات و "مداخل"، عدم اتصال المؤلف بالجهود العربية في نقد الرواية، ولاسيما جهود النقاد في مصر وبلاد الشام، وهي جهود كبيرة وغنية ومتطورة، لم يطلع عليها المؤلف، بل لم يطلع على مايماثلها من إبداع روائي عربي معاصر، فلا إشارة في كتابه إلى روائيين عرب أمثال حنا مينة والطيب الصالح وعبد الرحمن منيف وإبراهيم الكوني، ولذلك كله كان المؤلف يحمل في مواضع كثيرة عبء التأسيس، مع أنه مسبوق إلى ما كان يريد تأسيسه.

إن الكتاب يدل على جهد طيب لناقد متخصص في نقد التراث السردي، أراد أن يقترب من النقد الروائي المعاصر، وكان بإمكانه أن يغني هذا النقد لو أنه وظف جهده السابق في نقد التراث السردي، ولكنه لم يستطع، بسبب عدم متابعته النقد الروائي العربي المعاصر، ولذلك أثار ماكان قد أثير من قبل، وطرح معظم ماكانت كتب النقد الروائي العربي المعاصر قد طرحته.

ويبدو أن المؤلف لم يكن منذ البدء قاصداً إلى وضع كتاب في النقد الروائي المعاصر، ولكن لما رأى نفسه قد اشتغل في نقد التراث السردي، وقد توافرت له بعض المواد الأولية، مع بعض المطالعات في النقد الفرنسي والرواية الفرنسية، مضى قدماً في وضع هذا الكتاب، ولكن من غير متابعة للنقد الروائي المعاصر، ومن غير اتصال بالرواية العربية المعاصرة.

ويؤكد ذلك ماجاء في مقدمة الكتاب نفسه، وفيها يقول المؤلف: "ولانحسب أننا، في بداية الأمر، كنا نتطلع إلى تأليف كتاب حول تقنيات الرواية، حتى نصدق القارئ؛ ولكن لما تجمعت لنا مقادير صالحة من الجذاذات، أو الطوامير، التي كنا نسجّل عليها ملاحظاتنا، انطلاقاً من القراءات التي كنا نمارسها في نظرية الرواية طوال زهاء عشرين عاماً، ثم لما رأينا أن الكتابات العربية التي كتبت حول نظرية السرد بعامة، ونظرية الرواية بخاصة، تحتاج إلى إغناء وبلورة، وخصوصاً فيما يتمحّض للتقنيات الخالصة التي تكتب بها الرواية، ارتأينا أن نتكلف تبييض محتويات تلك الطوامير، وتهذيبها وتبويبها وترتيبها مقالات مقالات إلى أن بلغت تسعاً، ثم أذنّا بطبعها لعل الناس أن يلقوا فيها شيئاً من النفع والغناء" (ص8).

وواضح تصور المؤلف تقصير النقد الروائي العربي، مما يدل على عدم متابعته، وواضح أيضاً اصطناعه أسلوب طه حسين وتكلفه لغته، وسيره على نهجه في وضع كتب للناس هي في الأصل محاضرات أو جذاذات أذن بطبعها لعلهم يفيدون منها.

*

كان من المرجو أن يقوم الكتاب على شيء من المتابعة الجادة للنقد الروائي العربي المعاصر، ليرى إلى مابلغه من تقدم وتطور، وليأخذ مكانه الصحيح بين الجهود النقدية العربية المعاصرة، ولا يأتي بعدها، ولكنه متأخر عنها نحواً من عشرين عاماً على الأقل.

مرتاض. د.عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة الكويت العدد 240 كانون الأول 1998.

د. أحمد زياد محبك

■

قراءات ... قراءات ... قراءات

حسن صقر

Zát ZiSNKΨlj

في روايته "البحث عن الظلام" الصادرة عن دار "الحصاد" بدمشق عام 1993، يجرب حسن صقر حظه للمرة الثانية في عالم الرواية، بعد روايته الأولى "الوجه الآخر للسقوط" الصادرة عن وزارة الثقافة في سوريا عام 1992.

وقد عرف الكاتب لبساً قصّاصاً متميزاً قبل هذين العملين الروائيين. فما الذي يريده من الانتقال إلى الرواية؟ مما لا شك فيه أن الرواية تبدو أوسع أفقاً وأعمق غوراً، ويمكن للكاتب من خلالها الخوض بملء ويسرة في جميع مسارات الوجود الإنساني، بحرية وشمولية قد لا تتوافران في القصة القصيرة ومما لا شك فيه أن للكاتب ملء الحق في اختيار شكله الأدبي، ويمكنه بهذا الصدد تجريب أكثر من صيغة. وهذا ما كان.

فاختار حسن صقر أن يبحث عن الظلام، وفي الظلام، من خلال صيغة روائية غريبة إلى حد ما، شكلاً ومضموناً.

تقع رواية "البحث عن الظلام" في / 150/ مائة وخمسين صفحة من القطع الصغير، وهي موزعة في تسعة فصول، بنيت في أساسها على تداعيات واستبطانات قوامها مونولوج ذهني طويل، مفعم بالمرارة والأسى أغلب الأحيان، ومبطن بسخرية عابثة حيناً. وهو مونولوج غريب، وجه الغرابة فيه محاولته اتخاذ طابع الحوار حيث لا حوار على الإطلاق. فالراوي المستسلم لتداعياته التي لا تنتهي سجين سياسي من

المعارضة المغضوب عليها دائماً. لكن الحظ ينعم عليه بعد خمس سنوات من التوقيف العرفي بابن عمه السلطوي اللامع وهو يحل ضيفاً عليه في زنزانته، بعد أن سحبت الكرسي من تحته. مع إطلالة هذا المسؤول البارز تبدأ الرواية وأحمد بركات، السجين "المعتقل" منذ خمس سنوات، يستقبل ابن عمه محمود بركات بلهفة كما تفرض الوفادة وأصول الحفاوة. خاصة أن ابن عمه السلطوي ذاك كان من وراء زجّه في الحبس. فيهتف بجملة مكثفة تبدأ بها الرواية: "ها نحن نلتقي ثانية، أنا وأنت وجهاً لوجه كما لو أن كل شيء يجري في الحلم"

بهذه الجملة يبدأ **مونولوج متنكر في صيغة حوار وهمي**، لأن الوافد الجديد لا ينطق بكلمة واحدة، ويلتزم صمتاً كاملاً حتى نهاية الرواية-!!- فهل يكون هذا المونولوج الحواري أطول عملية جلد معنوية؟ ربما كان الأمر كذلك، فالقارئ يشعر أحياناً بوطأة هذا الموقف، ولا يستطيع منع نفسه من الابتسام وهو يرى أحمد يجلد محمود بالكلمة دون انقطاع، فيرفعه إلى أعلى ثم يخسف به الأرض، ساعياً دائماً إلى أن يفتح بصيرته قسراً، مجرباً دون ملل أن يحرك مشاعره قهراً، في حديث يدور ويدور، ويلتف ويتحلزن، كاشفاً كل الخبايا الخصوصية، خائضاً في جميع المشاكل:

عاطفية، وطنية، إنسانية، ويعلل الراوي أحمد منذ الفصل الأول لجوءه إلى هذا المونولوج الحواري:

"... بما أنك مرهق من الكلام، وأنا مرهق من الصمت، فسأقوم بدور المحدث... فرصة نادرة من أجل إجراء عملية تطهير نحن أحوج ما تكون إليها. ومهما يكن من أمر فإننا نستطيع بمصارحتنا هذه أن نرد على اتهام يتردد دائماً في المسامع ألا وهو: إن الخراب قد جاء لأنك لم تحسن الإصغاء، ولأنني لم أحسن التكلم".

تخريج جميل وإن كان غير مقنع، لكنه على أي حال توضيح لا لبس فيه منذ البداية أن الراوي سوف يتولى ناصية الحديث حتى النهاية. وحتى عندما يكون حوار عابر مع ابن عمه محمود الصامت باستمرار، فهذا الحوار تخيلي، يقوم أحمد من خلاله بوضع أقوال افتراضية على لسان محمود، ثم ينبري مباشرة للرد عليه دون هوادة. فما هي وجهة وغاية هذا المونولوج-الحواري؟ تأخذ الجواب مباشرة من الفصل الأول: ***" قد تتساءل وهذا من حقك وواجبك أيضاً، ماذا يفعل المرء عندما يكتشف أخيراً أنه كان يسير في غفلة منه ضمن لعبة مرسومة من أعلى وأن اللعبة انقلبت عليه في أردأ الأوقات وأتعس الأزمان، وأنا أجيبك أن هذا هو الوقت الأمثل من أجل استعادة نفسه وترميم كيانه".***

ومادة هذا الحديث "الترميمي" ؟؟ يوضح الفصل الأول مباشرة للقارئ على لسان الراوي أحمد:

"سأجوب معك العالم كله، لكن دون تنسيق أو نظام. نحن طليقان نطوي العالم طولاً وعرضاً. وإذا كان كل شيء ينهار من حولنا فهذا أفضل، لأننا بهذه الطريقة وحدها نستطيع إعادة تركيب العالم بالكيفية التي نشاء".

وهكذا، فالفصل الأول يقوم بدور الافتتاحية في التأليف السيمفوني حيث يتم استعراض الأفكار والمحاور والروح العامة، ليصار من ثم إلى استثمار كل فكرة على حدة. فنحن نتعرف منذ الفصل الأول على أمور عدة:

1- **الشخصيتان المحوريتان**: أحمد (معارضة) وابن عمه محمود (سلطة)، والاثنان رهن التوقيف العرفي.

2-**مكان اجتماع الشخصيتين:** زنزانة مشتركة تحت الأرض وفيها مصطبتان للنوم بينهما حفرة مرحاض.

3- **موضوع الاجتماع**: الرجوع إلى الذات واستجلاء الوعي على ثلاثة مستويات: فردي، ووطني، وإنساني.

4- **وسيلة إنجاز هذا الموضوع** : التداعي الحر حسب تجليات اللاشعور ويقظة الذكريات الغائبة، في مونولوج مأساوي ذهني يتقمص شخصية الحوار.

ويمكن للقارئ المتأني بالتالي أن يلمح منذ هذه الافتتاحية ما قد تحفل به الرواية لاحقاً من تألق وإبداع، مثلما يمكنه أن يتوجس سلفاً من مزالق التشتت التي يمكن أن تستدرج المؤلف:

1- **فاللقطة الأساسية فريدة** : ابنا عمّ على طرفي نقيض: مغمور (متهم بالمعارضة) ومشهور (بعيد النفوذ)، وكلاهما في زمن الرواية قيد الاعتقال، وهذا معناه أن المعارضة والسلطة، أو المحكوم والحاكم، وبالمعنى الأشمل فالمرحلة التاريخية بأكملها تجتر فشلها، وتحاول السيطرة على مرارة الهبوط بإعادة تركيب حلقات الواقع والوعي في مراجعة جريئة لتجربتها دون مواربة، لا ولا غفلة أو خداع للذات. لكن تلك اللقطة الفريدة سلاح ذو حدين إذ يمكن من خلالها خلط جميع الأوراق، وتضييع كل الحدود والمسؤوليات، كما يمكن للعمل الدرامي في هذه اللحظة أو تلك التحول إلى خطاب ذهني مباشر تتبخر معه النكهة الروائية في نوع غريب من المقالة أو البيان السياسي.

2- **وأما الزنزانة فاختيارها سبيلاً إلى الوعي أمر فريد ومتميز في جانب منه** ، لأن ذلك الحيز المخلوق انقطاع كامل، ورغم ما فيه من قسرية وقهر -بل بسبب ذلك تحديداً- يقف السجين أمام ذاته وأمام جميع القضايا في توترها الأقصى.

والزنزانة ظلام، وعندما تدفع السجين لاستبطان ذاته فإنها تضعه أمام ظلام النفس، وأي ظلام أشد عتمة من تلك الأعماق المجهولة التي نادراً ما نتجرّأ على استراق النظر إليها؟ هنا نفهم عنوان الرواية، كما نتعايش مع الأبيات القليلة التي تصدرتها بعد صفحة العنوان الداخلي، وهي الأبيات التي نظمها -على ذمة الراوي- شاعر من الشباب الثورجيين كان قد حل ضيفاً على الراوي في زنزانته لفترة من الزمن قبل أن ينتقل إلى مصح الأمراض العقلية من شدة... شاعريته وثورجيته:

الظلام ملك على كل الأمكنة والأزمان،

والظلام سيد ونحن في ركبه الجنود.

الجميع يمسكون بالفوانيس المنطفئة،

كلّهم يلحقون بطائر الظلام الذي لا يدرك.

نعم، الزنزانة اختيار فريد لجلاء الوعي، وهنا يمكن للكاتب استثمار هذا التفرّد بحيث يتألق العمل الدرامي على وقع لسعات تلك الجدران الخانقة، لكن من طرف آخر، يمكن أن تمر الزنزانة مروراً باهتاً بحيث لا تعود غير كادر روتيني متكلف بكآبة، ولا يتم بينه وبين التنامي الدرامي أي تفاعل.

3- **وجلاء الوعي وصولاً إلى يقين ثابت أمر يحتمل هو الآخر التأرجح بين الحدين المتناقضين** : التألق أو الرتابة... بين أن يستيقظ ذلك الوعي ويتجلى تدريجياً على مراحل مع تصاعد الحدة الدرامية، وبين أن يأتي جاهزاً من خلال مناقشة ذهنية جافة، فهو شبه درس ممل يتم تلقينه بكل جمود. ناهيك

أن مستويات الوعي التي تحددت منذ الفصل الأول: فردياً، وطنياً، وإنسانياً هي فخ منصوب سلفاً، ويتطلب الكثير من التألق والإبداع لضبط إيقاع الرواية وفق أحد هذه المنظورات حصراً، بحيث لا يعود للمستويين الآخرين من حضور إلا استشفافاً من خلال المنظور الذي جرى اعتماده دون تردد.

4- وصلنا إلى التداعي الحر، وإنها لدعوى رائعة لمعانقة زمن الوعي والقفز فوق جميع المواضعات، لكنه هو الآخر يمكن أن يتحول إلى مجرد حيلة بارعة، يلتقط المؤلف من خلالها أنفاسه من حين لآخر. وهنا يمكن لأسلوب المونولوج الحواري أن يحاصر القارئ سلفاً داخل جدران الزنزانة، فهو في حيرة من أمر ذلك الراوي الذي قرر إغلاق فم محدثه حتى نهاية الرواية. وليس للقارئ والحال هذه إلا أن يشحذ همته كي يتحمل "حملة التوعية" التي سوف يشنها الراوي أحمد عليه وعلى ابن عمه السلطوي.

كلا، لا ندعي من خلال الملاحظات السابقة أننا بصدد إعادة كتابة "البحث عن الظلام". ***لكن الإبداع في حقيقته تشكيل واختيار؛ ومن حق -بل من واجب- الدارس أن يلاحق المؤلف في اللحظات الأولى لعملية الخلق حيث تكون جميع الاختيارات ممكنة***، ليرى من ثم كيف تم اعتماد بعضها وإهمال بعضها عن سابق تصوّر وتصميم، وبدوافع واعية أو غير واعية. دون أي تطويل نسارع إذن بعد طرح الاحتمالات والاختيارات إلى متابعة فصول الرواية الواحد تلو الآخر في انفلاشها كمجموعة تداعيات غير منسقة، أو على الأقل، هذا هو المخطط الذي طرحه الفصل الأول.

أما الفصل الثاني فهو خطاب ذهني يجري من خلاله مناقشة مسائل الضمير والألم والحب تمهيداً لسرد حلم -كابوس شاهده الراوي في حبسه: كان الراوي في لقاء غض مع محبوبته سميرة، لكن حلاوة ذلك اللقاء خنقتها حملة قمع وتأديب مستمرة منذ ثلاثة آلاف عام-!!- بقيادة سلاطين الشرق. ويتكرم أحدهم -السلطان أرطغرل الرابع- برفع الراوي ليركب خلفه. ويستمر الكابوس والراوي يقضي على أرطغرل... بالضحك: كان السلطان في شوق إلى أن يضحك، فأخذ الراوي "يكركره" حتى مات ضحكاً. هنا يأخذ الكابوس منحى غريباً، إذ يكون الشاهد على هذه الجريمة والد الراوي ذاته، ويهتف الابن بأبيه:

"إياك أن تتكلم فأنت الشاهد الوحيد على الجريمة"

ويستغرق الكابوس من ثم في منحاه الجديد الغريب باتجاه عقدة أوديب دون زيادة ولا نقصان. فالأب يقود ابنه أحمد إلى البيت حيث تثور، على زعم الأب، مشكلة أخلاقية لا بد من حسمها. وفي حوار من جملتين قصيرتين يلمح القارئ التواطؤ بين الأم وابنها، إذ يسأل أحمد أمه بحنق مشيراً إلى أبيه:

"- ما الذي أتى به إلى هنا؟! ألم يمت غرقاً في الساقية؟"

فتجيب الأم باكية:

"- فضيحة يا أحمد، فضيحة إنه يتهمني بالخيانة. أبوك مجنون يا أحمد.

لقد دثره الموت، وهو يريد أن يدمرنا ".

وينتهي الكابوس مع نهاية الفصل الثاني، وغراب يلقي بأحمد فوق مصطبته القميئة في الحبس، وهو يزعق في أذنه:

"- اقبع هنا فأنت لا تستحق الحرية ".

ويبدأ الفصل الثالث مع الراوي أحمد الذي يقفز لبرهة، مسلحاً بأجنحة الخيال، خارج السجن، جاعلاً من زنزانته سفينة تتهادى على صفحة البحر الأبيض المتوسط، وطبعاً لا ينسى أن يأخذ معه ابن عمه محمود في هذه الرحلة البحرية الشيقة. وتكون

المناسبة مؤاتية للتساؤل عن السبب الذي يجعل الناس في حوض المتوسط يناموت تعساء على ضفته اليسرى -الشرق- وسعداء على ضفته اليمنى -أوروبا- رحلة بحرية لا تطول يعود أحمد بعدها إلى الزنزانة ليسرد على ابن عمه -وعلى القارئ- تجربته مع شاعر شاب يضج بالثورة والتوتر، وكان قد حجز معه مدة من الزمان، وهو الشاعر الذي نظم نشيد الظلام الذي صدّر الكاتب روايته ببعض أبياته، مثلما اقتبس منه العنوان. وربما أمكننا الإشارة بهذا الصدد إلى النشيد المقدس لدى البعثيين في الخمسينات، ومطلعه -في تحديهم للشيشكلي آنذاك-:

يا ظلام السجن خيم ***إننا نهوى الظلاما***

لكننا لن نعطي هذا التلميح كبير دلالة، بل نعود مباشرة إلى شاعرنا الشاب كما قدمه أحمد. إنه يتفجر حماسة وأحلاماً، نافد الصبر، يريد إجابات حاسمة على كل الأسئلة، كما يطلب حل جميع المشاكل فوراً، دون تأجيل:

"*... يا له من فتى رائع ذلك الشاعر المتقد الذي تحملت منه الكثير. ومع ذلك فقد ترك فيّ أثراً لا ينسى*". وللأسف فقد انتهى إلى جنون كامل ونقل إلى المصح.

ها هنا ننتقل إلى **الفصل الرابع** حيث تكون وقفة متأنية في الزنزانة يحاول أحمد أثناءها تعليم ابن عمه الصامت كيف يقاوم، وكيف يتصرّف ليتكيف مع الإقامة الجديدة، ثم نعود بعد ذلك إلى ثنائية الزنزانة -السفينة المنطلقة على أمواج البحر الأبيض المتوسط، مع العزف على وتري الشعر والحب، ليدخلنا الراوي بعدها إلى الحادثة المميزة في هذا الفصل، ألا وهي تجربته الشخصية في موضوع الانتحار.

لقد أوشك على الانتحار في فترة من فترات حياته ورتب جميع الأمور على خير ما يرام؛ لكنه أحجم في اللحظة الأخيرة، مع أن الحياة لا تستحق أن تعاش أصلاً. فما سبب ذلك الإحجام؟

"... هنالك مهزلة كبرى يجري تمثيلها الآن ببراعة لا مثيل لها، يقوم بالأداء فيها مهرجون حسنو الهندام ذوو وجوه لمّاعة.. مهزلة الكل فيها متفرجون، والكل فيها ممثلون، دون أن يكون لأحد الحق في إسدال الستارة. لأن في ذلك الانطفاء الكامل. وهذا يعني نهاية المهزلة. وقد فهمت من هذا كله أنه علي أن أستمر في أداء دوري دون أن يكون لي الحق في إنهائه لأنه لم يكن لي أي رأي في ابتدائه".

ونصل إلى الفصل الخامس، واسطة العقد مبنى ومعنى. فالرواية، كما ذكرنا، من تسعة فصول، وبالتالي فالفصل الخامس هو المنتصف تماماً، ويحتل من الصفحة / 59/ وحتى الصفحة / 86/، أي قرابة ثلاثين صفحة من مجموعة الـ / 150/ مائة وخمسين صفحة التي تتألف منها الرواية، فهو الخمس حجماً، لكن الأهم من الحجم اجتماع المحاور الأساسية فيه، وارتفاع الرواية في سياقه إلى أجمل ومضات البناء الدرامي:

أ- **ففيه اللازمة الموسيقية المتكررة، لازمة السفينة -الزنزانة المبحرة في المتوسط**، والحديث الذهني المكثف حول الخير والشر والألم والانتحار بغية تعريف ابن العم محمود، الهابط من عليائه السلطوية، على جميع تلافيف النفس البشرية، والوجود الإنساني المعقد المتشابك.

ب- **وفيه إقامة للدراسة في ألمانيا**، حيث يطارد الراوي أحمد شبح، أو مشرد أقرب ما يكون إلى شبح، كارل هوفمان، الجنرال الذي كان الشرف العسكري يفرض عليه الانتحار، على الطريقة الألمانية بعد أن خذل امبراطوره ولم يحسن الدفاع عنه، لكنه يجبن في اللحظة الأخيرة ويتشبث بالحياة ليبقى جسداً خالياً من الروح.

جـ- **وفي هذا الفصل أيضاً تبرز الفتاة الألمانية روزا ماري الضاجة بالأنوثة والجمال**. كان الراوي أحمد يدرس الأرصاد الجوية وقد نجح في دعوتها إلى غرفته في برلين. وناما في فراش واحد، بعد تبادل الأنخاب، ولكن روزا ماري رفضت ممارسة الحب. ثم اضطرته إلى أن يرافقها إلى محطة القطار مع الفجر، حيث ودعته بالدموع بعد المعانقات والمداعبات: إنها مسافرة للقاء خطيب لا يعني لعواطفها أي شيء.. لكن... الواجب!! إنها إذن، هي الأخرى جسد يضج بالحياة تسكنه روح ميتة، بينما أحمد روح تضج بالحياة، تسكن جسداً ميتاً مقرّعاً بالكبت، والخوف، والشعور بالذنب.

د- **وفي هذا الفصل المحور المركزي، نانا سعيد**، جدة أحمد ومحمود على حد سواء، إنها الأنوثة المقهورة، ومادة للرغبة يتمرغ الراوي أحمد حيالها بذل وشعور مرير بالذنب عندما تحضر إليه في الحلم. وتحاول في حضورها الليلي ذاك تهدئة خطيئته هامسة له بأنها: "الطبيعة" لكننا نظل، بالطبع، في هذا المجال أمام عقدة أوديب التي تطل في الفصل الخامس وكأنها رجع الصدى لما سبق إيراده في الفصل الثاني.

هـ- **وفي الفصل الخامس أخيراً، نستكمل معرفتنا بالراوي أحمد** - الموظف الهامشي في الأرصاد الجوية، والرحلات الاطلاعية التي قام بها من "عين صالح" في الصحراء الإفريقية حيث زارته الجدة نانا سعيد طبيعة هائجة، إلى "التيرول" حيث تعمق في رمزية حركية الرياح والدورات المناخية حتى أصبح من المشكوك في توازنهم العقلي بالنسبة لزملائه في الدراسة.

بعد نهاية الفصل الخامس، يستكمل الفصل السادس مباشرة جلاء حكاية الجدة نانا سعيد، في مراجعة مريرة للدفاتر العتيقة. وهذه المراجعة موجهة من الراوي أحمد، دون أدنى تساهل، إلى ابن عمه محمود الذي يريد بأي ثمن دفن فضائح الماضي. نانا تلك كانت صبية متفتحة مثل وردة يانعة فكان لا بد من ضرب سياج حماية حولها بعد وفاة والدها نصر سعيد وهي ما تزال في الخامسة عشرة. تحقيقاً لهذه الغاية احتضنتها زهوة بنت رنجوس، زوجة الأغا، وأصبحت نانا من ثم مولدة هستيريا لدى جميع الذكور من حولها، وكلهم شهوة مسعورة لاقتطاف ثمرتها المحرمة، لكن زهوة رنجوس هربتها ببراعة عن طريق تزويجها ليدها اليمنى في جميع أعمالها -المشروعة وغير المشروعة- اسماعيل بركات، الذي كان قد تجاوز الخمسين من عمره. وكان كبش الفداء لهذا الزواج التعيس، أحمد عمران، حبيب نانا، الذي وجد مقتولاً في وادي المشمش، وكانت نانا قد حاولت الفرار معه، لكنها ضبطت وكان على ثوبها آثار دم، لا يستطيع الراوي أن يجزم إن كان دم العفة، وفي هذا إثبات لبكارة نانا حتى لحظة الفرار رغم التقولات حولها، أو إن كان دم أحمد عمران الذي صرعوه. اسماعيل بركات، الذي تعمّد زواجه بالدم هو جد أحمد ومحمود، لأنه رزق بمنصور والد محمود، ومصطفى والد الراوي أحمد. وهذا النسل القابع مؤخراً في زنزانة الفشل والقمع هو بالتالي نسل الزنا والتزوير والاغتصاب، مثلما هو نسل الحرية الضائعة. وأهم ما في هذا الفصل، بالإضافة إلى حكاية نانا سعيد، تأكيد الراوي على ضرورة العودة إلى الجذور- جذوره

وابن عمه- تلك الجذور المطمورة في قرية "كرم المزرعة" فكان لا بد له ولابن عمه من الوصول إلى زنزانة الفشل والقمع،

نتيجة منطقية وعادلة لتلك الخيانة.

ويأتي الفصل السابع محققاً عودة موفقة في البداية إلى الزنزانة حيث يقص الراوي أحمد على ابن عمه محمود حالات انفعالية بدأت تنتابه في مرحلة من مراحل حبسه، أهم تلك الحالات نوبات من الضحك الهستيري، أخذوه بنتيجتها أمام مدير السجن. وطبعاً، لا غنى آنذاك عن عرض شخصية ذلك المدير السلطوي. إنه في الحقيقة يعاني من الضعف الجنسي، لكنه ينتظر بفارغ الصبر حبوب الخلاص التي أوصى عليها من أوروبا، وذلك كي "يكسر" عين بهيرة التي بدأت تتهكم على ضعفه، وكي يثبت جدارته أمام زوجتيه الشرعيتين، وزوجتيه غير الشرعيتين. مدير السجن ذاك "عوّض" عن عنته، فأمر بجلد الراوي دون رحمة عقاباً له على ضحكه الهستيري. بعد هذه الوقفة، نعود إلى تداعي الأفكار لنتعرف على:

- **تجربة الألم** التي عرفها الراوي من خلال موت شقيقه الأصغر،

- **وتجربته مع الحلم** من خلال جسد وجيها حسين الرائع الذي شاهده وهو طفل في العاشرة من عمره حين كان يدرس في اللاذقية، وكان يسكن عند حسن النور زوج وجيها.

ولا ينسى الراوي أن يقص على ابن عمه حكاية وجيها التي تكاد تكون نسخة كربون عن نانا سعيد واسماعيل بركات، مع فارق أساسي، وذلك أن التزاني في حالة وجيها ثابت باتفاق رسمي. كيف؟ الشاب الناهض عدنان (ك) وقع في غرام وجيها بسبب جمالها الأسر. لكنه ينحدر من عائلة دينية عريقة، ولم تقبل عائلته بحال من الأحوال زواجه منها لتفاوت المستوى الاجتماعي، لكن جرى بهذا الصدد اعتماد حل وسط: تكون وجيها عشيقة له شرط أن يتزوج من ابنة عمه! وهذا ما حصل. فتزوج الحسيب النسيب من الحسيبة النسيبة. ولتغطية علاقته مع وجيها زوجوها من حسن النور، الصعلوك شكلاً ومضموناً. فكان، مثل اسماعيل بركات، قد بلغ الخمسين من العمر، ويعمل ساعياً بسيطاً في البلدية، هذا الترتيب البارع أمّن مصلحة جميع الأطراف، إلا مصلحة الراوي الذي وقع في طفولته على تلك الأسرار، وشاهد العشيق الذي يأتي أثناء غياب الزوج، فاكتشف الشر والخديعة، والأهم من هذا وذاك اكتشافه لجسد وجيها الرائع الذي كان بالنسبة له، رغم خلوه من الروح، موطن الحلم. وهكذا فقد ربط ما بين الألم والحلم في قرارة وعيه.

- ويأتي الفصل الثامن- ما قبل الأخير- مطولاً مفصلاً، فيجري فيه الراوي أحمد مراجعة لجميع الأفكار التي سبق عرضها، ويضرب على جميع الأوتار التي داعبها من قبل، وذلك تمهيداً للوصول إلى الخاتمة. لكنه يضيف إلى كل ما سبق توضيحاً جديداً لمأساة الشعر والشعراء من خلال حالة سريالية محيرة لشاعر كلاسيكي مخضرم. فالشاعر يوسف طاهر الذيل يتحضر لإنقاذ الأمة العربية بقصيدة لا قبلها ولا بعدها. ورغم ملاحقة المخابرات الأمريكية-!!-، ورغم محاصرة زوجته حسيبا، جاءه "الإسهال" الشعري، فيهرب من حسيبا، ويضلل رصد المخابرات الأمريكية، والتجأ إلى فيء شجرة على الطريق العام المؤدي إلى دمشق، بعيداً عن قريته "تل العدس" التي كان يعمل فيها معلماً. هناك تنفس الصعداء- كما يقولون- وأمسك القلم ونشر الأوراق، ولكن.. ذلك النغل، السجين السياسي اسكندر الديك، كان مع مجموعة من السجناء قيد التوقف، وكانوا في طريقهم إلى دمشق في سيارة مغلقة، تحت الحراسة، اسكندر الديك اللعنة ذاك أصابه إسهال هو الآخر، لكنه هذه المرة إسهال هضمي، وقاوم طويلاً حتى فقد كل صبر،

تحديداً في النقطة التي كان يوسف طاهر الذيل قد اتخذها ملجأ ليكتب قصيدته. صرخ اسكندر الديك مستغيثاً، فأوقف قائد المفرزة السيارة غير بعيد عن يوسف، وأمر بإخراج اسكندر لـ "يفعلها" في الهواء الطلق، لكن تحت حراسة عباس الشب، وتشاء المصادفة أن يكون عباس صديقاً قديماً ليوسف، وهات يا سلامات حارة، ويا معانقات طويلة، هرب اسكندر الديك في غمرتها إلى غير رجعة. ولم يجد عباس وسيلة يحمي بها نفسه سوى أن يسوق الشاعر يوسف مدعياً أنه هو إسكندر الديك. ويدخل يوسف السجن -دون أن يكون قد كتب قصيدته-، والأنكى من ذلك أنه يتعرض في مقره الجديد لتجربة مذلة اضطر معها إلى "لعق" حذاء مدير السجن عبد الستار علم الدين. وكان ذلك منه إنسانية وتضحية في سبيل ابنة مدير السجن، الطفلة البريئة شذى، التي تمنت في عيد ميلادها أن يُريها والدها كيف يُلعق الحذاء. وكوفئ يوسف على "شهامته" بإطلاق سراحه، لكنه فوجئ باسكندر الديك الحقيقي وقد احتل مكانه في البيت بصفته يوسف-!!- والأدهى والأمر أن لعينة الروح حسيبا القيراطة، زوجته، أنكرته بإصرار فاضطر المسكين الذي تلبّس بالقوة شخصية واسم اسكندر الديك للعودة إلى السجن باختياره- إذ لا مكان يأويه، حيث أصبح يتطوع، مشكوراً وغير مشكور، للعق أحذية الجميع، على مبدأ:

ما لجرح بميت إيلام

بعد هذه الجولة الحافلة من التداعيات والقصص الصغيرة الكثيرة، المرتبطة جميعاً بخيط الزنزانة والعلاقة الفريدة بين الراوي أحمد، المتحدث المطلق، وبين ابن عمه محمود، المستمع المطلق، يأتي الفصل التاسع الختامي في حركة سريعة محققاً النقلة النهائية حيث:

- يبدأ أحمد بمناجاة مكثفة وسريعة لليل وما فيه من رموز وسحر وأسرار.

- لينتقل من ثم إلى ظروف وملابسات اعتقاله الذي تتوحد من خلاله محاور أربعة في واحد: فكارل هوفمان وروزا ماري يصبحان شخصية واحدة، ويتحد بهما والد الراوي، ليدخل أخيراً في هذه البوتقة الغريبة محمود الصحن، عنصر المخابرات الذي كان ابن عمه السلطوي قد فرزه لملاحقته والإيقاع به: ويتم اعتقاله على يد هؤلاء الأربعة الذين اجتمعوا في واحد، وتكون الخاتمة في جملتين تقطران أسى مشحونتين إلى أبعد حد تماماً مثل جملة افتتاح الرواية:

"...كان ذلك قبيل الفجر بقليل. وهم يأتون عادة في مثل هذا الوقت من آخر الليل".

***

لقد عرضنا أولاً المخطط الذي ارتسم منذ الفصل الأول، ثم بيّنا آفاق ومزالق هذا المخطط، وبسطنا أخيراً مجرى الفصول الثمانية بالخط العريض، ومن حقنا الآن التساؤل عن مدى التوفيق الذي حالف الرواية انطلاقاً من افتتاحيتها التي تمحورت أساساً على ثلاثة أفكار:

1- **القمع والتعذيب** (الزنزانة)؛

2- **فشل مرحلة كاملة بشقّيها**: سلطة ومعارضة (ابنا العم المتناقضان كلياً والقابعان سوياً في زنزانة واحدة)،

3- البحث عن الوعي تحت ركام الفشل (حوار أحمد أو مونولوجه المتّره)

ويمكننا زيادة في التكثيف، دمج هذه الأفكار في محورين اثنين:

1- الحرية الضائعة،

2- الوعي المنشود (أو البحث عن الحقيقة).

أما الحرية فضاعت، وانتهى المعارض والسلطوي إلى زنزانة الفشل والقمع وكان السبب فقدان الوعي. والوعي قوامه الحقيقة، فما هي تلك الحقيقة المفقودة التي ما وجدت الرواية إلا لكشفها؟ إنها في رأي الراوي (والكاتب طبعاً) خيانة الجذور.

فابنا العم أحمد ومحمود من قرية "كرم المزرعة" ومن نسل نانا سعيد، وكلاهما هرب من تلك القرية ومن ذلك النسب الموبوء، في سعي واهم للقفز فوق الواقع و... "امتلاك" العالم، محمود من خلال السلطة السياسية العمياء، وأحمد من خلال التأمل والإبداع الأدبي الساعي إلى التسلي بقصص الآخرين، كما يقول هو نفسه.

أحمد هذا يطارده شبح والده الذي تركوه وحيداً في قلب العاصفة يحاول حماية الطاحونة، فكان أن مات غرقاً، هذه الحقيقة المرّة، التي يضع الكاتب يده عليها ويعرّيها دون مهادنة، تعطي للرواية نكهتها المميزة الرائعة. نعم، مأساة مرحلة بأكملها اللا انتماء الذي رفع إلى مرتبة الإيديولوجيا. ترى، فمن لا يستطيع الالتزام بقريته الصغيرة أو حارته، أو بلدته، هل يمكن ألا يكون معلق القدمين في الهواء؟ وهل يمكن للمعلق في الهواء إلا أن يهوي في لحظة خاطفة إلى أعماق الفشل والخيبة؟ وبالحقيقة المرّة الثانية هي القمع. وهل يمكن لمن يقلسف القمع إلا أن يروح في النهاية ضحية له؟ تلك هي أصالة هذا العمل الروائي، وهنا يكمن سر جماله وإشراقه. لكن، هل وفقت الرواية في عرض هاتين الفكرتين الرائعتين الكامنتين في صلب مرحلتنا التاريخية؟ لقد رأينا الآفاق الرحيبة التي انفتحت أمام مخطط الرواية منذ الفصل الأول، غير أن حسن صبقر، للأسف، لم يحسم اختياراته بشكل باتر فتشتت من خلال هذا التردد بناء وحدة عمله، تلك الوحدة التي لا يجوز أن تدع مجالاً لأي نشاز. وكان تردده ذاك نتيجة التأرجح المستمر:

1- بين المنظورات الثلاث: الفردي، والوطني، والإنساني؛

2- بين السيرة الذاتية وبين العمل الدرامي؛

3- بين الرواية وبين القصة القصيرة.

ونستعرض بعض الأمثلة عن كل حالة حتى لا نتجنى على الكاتب وعمله:

1- فالعمل الروائي قوامه الشخصيات النابضة بالحياة، والمتنقلة بين دفتي الرواية، في عالم يمثل دائماً رؤية الكاتب. وهو عالم موازٍ للعالم الواقعي، أو هو إسقاط ذلك الأخير في وجدان الكاتب المبدع. وللكاتب بطبيعة الحال مطلق الحرية في اختيار شخصياته، وفي رسم ملامحها كما يشاء وفق رؤياه الخاصة ووفق وحدة بناء العمل الفني. فقد يختار "نماذج" غريبة، ويؤكد على تميزها الفردي دون أن ينتقص ذلك على الإطلاق من إنسانيتها. وما أحفل "ألف ليلة وليلة" بمثل تلك النماذج، التي ربما كان أروعها وأبلغها أثراً في النفس علي بن بكار وقصة حبه لمحظية هارون الرشيد، شمس النهار، فها هنا العشق في أسمى آياته ومعانيه، والحب، بل المحبان معاً يحترقان ببطء ويذوبان حتى الرمق الأخير لاضطرارهما للانفصال عن بعضهما.

ومن كان غريمه في العشق خليفة الخلفاء لا يبقى أمامه إلا الموت الجميل الذي انتهى إليه علي بن بكار وشمس النهار اللذان توفيا في اللحظة نفسها، ثم دفنا سوياً، إذ لم يمكن اجتماعهما إلا بالموت. وبالمقابل، فقد يختار الكاتب شخصيات بسيطة لكنه يجعلها نماذج إنسانية غنية بالإيحاءات والمعاني، وهل عرف الأدب أعمق أثراً من "شيخ" همنغواي في صراعه المرير مع البحر. كما يمكن للكاتب من جملة اختيارات أن يجعل شخصياته مرآة لمجتمعها. وهنا لن نجد مثلاً أصدق وأبلغ من ثلاثية نجيب محفوظ، حيث نقرأ من خلاله بطله الفريد أحمد عبد الجواد، ومن خلال أبنائه وأحفاده، تاريخ مصر لحقبة طويلة من أواخر الاحتلال الانكليزي لها، ويتفنن الكتّاب في هذا المجال كل على هواه. فكافكا يلتقط شخصياته من التخوم الرجراجة بين الحلم والواقع، بين الحلم والكابوس، بين الشعور واللاشعور، أو هي ظلال اللاشعور الهاربة على شاشة الشعور في ومضات خاطفة، ويحملها ما يشاء من المعاني والإسقاطات، فلا يمكنك أن تستنفد جميع تلميحاتها واحتمالاتها، لأنها الرمز الأمثل الذي يتقبل جميع التأويلات. ترى، فما موقع شخصيات "البحث عن الظلام"؟ نحن هنا في زنزانة. إذن القضية اجتماعية سياسية. والراوي أحمد متهم بالمعارضة.

أصبحنا بالتالي أمام مشكلة الحرية. لكن السجين الثاني هو رجل السلطة الذي أودع أحمد في السجن، وها قد توسعت الدائرة وأصبحنا حيال مرحلة تاريخية كاملة من حياة مجتمع. ضمن هذا السياق، قد يكون اختيار المنظور الوطني الشامل لحركة الشخصيات هو الأصدق والأنسب. وقدمت الرواية تلميحات... خجولة في هذا الاتجاه:

- **كابوس الراوي عن حملة السلاطين على المطالبين بالخبز، والديمقراطية والحب؛**
- **تعهير نانا سعيد على يد زهوة رنجوس زوجة الآغا؛**
- **تعهير وجيها حسين على يد العائلة الدينية العريقة، عائلة (ك)؛**
- **تخلي الراوي عن قريته وعن والده الذي ترك وحيداً مع طاحونته في وجه العاصفة والسيل.**

وغير ذلك؟... لا شيء. لقد بدأت الرواية ضمن هذا المنظور. فكان لزاماً أن تستمر في هذا الطريق حتى نهايته، لكن الكاتب "كرّع" مباشرة نحو التحليل النفسي الفرويدي، وانتهى كابوس السلاطين بغتة بالأب الذي يستنجد بالراوي كي يقمع "خيانة" الأم. ويقف الابن دون التباس، كما شاهدنا، إلى جانب الأم في وجه الأب المنبعث من قبره للإزعاج والتنغيص. انعطافة مباغتة ليس لها أي تفسير في بناء الشخصية والحدث. دون شك، كان يمكن للكاتب اعتماد تلك المنظور وبالتالي كان لا بد من إسقاط تلك التلميحات الخجولة التي لاتؤدي إلا إلى تخلخل وحدة البناء والرؤية.

وعلى مستوى بناء الشخصيات فردياً، فابن العم السلطوي محمود باهت الملامح مطموس السمات، صامت صمت أبي

الهول، وهو في النهاية لا يعدو أن يكون فكرة ذهنية مجردة. إنه "التسلط" وقد ألبس اسم محمود وأودع السجن لتتم مناقشة الموضوع التسلطي جملة وتفصيلاً على يد الراوي -الكاتب. وماذا عن الشخصيات الأنثوية؟ إنهن جميعاً عواهر، باستثناء زهوة رنجوس، زوجة الآغا، فتلك قوّادة حقيقية، وباستثناء سميرة حب الراوي الغضّ التي تمرّ مرّ السحاب، وكان أحمد على وشك أن يطبع على ثغرها قبلة التواصل الإنساني، رمز الحب والحرية في الوقت نفسه، لولا حملة السلاطين المباغتة. لكنها جميعاً شخصيات باهتة ولا يمكن التعرف عليها إلا من خلال جمال الجسد، الذي استحوذ على أحلام الراوي،

دون أن نعرف شيئاً عن عالمها النفسي والذهني: فهل تجردت المرأة من كل شيء سوى الجسد؟ الشخصية الوحيدة التي تبرز بوضوح كاف هي شخصية الراوي أحمد التي تمحورت من حولها الشخصيات جميعاً. لكنها شخصية متناقضة بسبب فقدان المنظور الموحد في معمارية تكوينها الفردي، والوطني، والإنساني. فهل كان هرب أحمد من القرية قفزة عالية من فوق عقدة أوديب، أم خيانة للجذور الريفية الأصيلة؟ وهل تمثل ضرورة الرجوع إلى "كرم المزرعة" هزيمة أمام الشعور الأوديبي بالذنب أم يقظة الوعي الاجتماعي والوفاء لمسقط الرأس الذي هو في النهاية الوطن المصغّر؟

2- وتردد حسن صقر بين السيرة الذاتية وبين الشكل الدرامي حتى نهاية عمله، حتى لقد تبدى أحياناً وكأنه سيرة ذاتية كساها بتشكيلات درامية. يقيناً، كان يمكن للكاتب اختيار السيرة الذاتية، ليبدع في هذا المجال أثراً فنياً باقياً، اللهم إن كان في حوزته تجربة اجتماعية وسياسية غنية، تماماً كما فعل هشام شرّابي في "الجمر والرماد، مذكرات مثقف عربي"، وهو كتاب آسر بحق، حافل بالإثارة والتشويق، غني بالتحليل والمناقشة. فهو، دون حاجة لتكلف الصيغة الروائية، رواية لا كالروايات... رواية واقعية، جميع أحداثها من أرض الحقيقة والواقع. وسوف أكتفي بمثالين اثنين على تشتت "البحث عن الظلام" في مزالق السيرة الذاتية:

أ- النزول إلى ألمانيا -برلين- والتجول في العالم من عين الصالح في الصحراء الإفريقية إلى النيرول النمساوية. فما هي الغاية من هذه "السياحة" ضمن البناء الدرامي للرواية موضع الدراسة؟ في مركز عين صالح للأرصاد جاءه طيف الجدة نانا سعيد عواصف هائجة، وكانت قد راودته حيالها سابقاً رغبات آثمة، فطمأنته بأنها "الطبيعة"، أو لم يكن بالإمكان إثارة تلك العواصف وتهدئتها في أي مكان آخر، وليكن مدينة اللاذقية حيث قصده الراوي للدراسة صبياً، أو العاصمة دمشق، حيث عمل في مركز للأرصاد الجوية؟ وماذا عن برلين؟ هنا شبح كارل هوفمان الذي راح يطارد الراوي بوقاحة غريبة وينكشف لنا في النهاية أنه ضمير الراوي وأنه شبح الأب الذي يلاحقه بالإدانة فما هو التوضيح الإضافي الذي قدمته لنا جنسية الشبح الألمانية وأنه جنرال خذل امبراطوره وقصّر في نصرته؟ وهنا أيضاً روزا ماري الساحرة الجمال التي تشاركه فراشه... على بياض، ثم تمضي إلى خطيبها -!!- وفي النهاية تتوحد شخصيتها مع شخصية نانا سعيد، لتندمج لاحقاً مع كارل هوفمان.

فإن تكن ألمانية، أو أمريكية، أو سورية، فالأمر هو هو، وهذه التفصيلات ضمن السياق المعماري للرواية حشو زائد. فما الذي دفع الراوي إلى هذه الجزئيات؟ إنها تجربة الكاتب الشخصية، حيث سافر إلى برلين في دورة دراسية. ودون هذه التجربة لا نستطيع أن نفهم إقحام هذه السياحة الخارجة عن ضرورات المعمار الداخلي للرواية. نعم، كان يمكن لهذه الأحداث الإضافية إغناء التنامي الدرامي إلى أبعد حد لو وظفت ضمن هيكلية البناء الروائي لتتكامل مع باقي التفاصيل من الداخل دون أي نشاز. لكن الرواية تجنبت -أكاد أقول عن عمد- هذا التكامل وهذا التماسك فجاءت السياحة العالمية فيها تلوينات مجانية، أو هي ربما مجرد ذكريات ملحّة لم يمكن طردها من الذاكرة. وبالمناسبة فقد ورد تساؤل مرير عن السبب الذي يجعل الناس ينامون سعداء في أوروبا الضفة اليمنى للمتوسط، وتعساء في بلادنا -الضفة اليسرى-. ولكن الراوي أحمد عرض لنا فيما بعد تلك "الأوروبا":

- جسداً حياً بضمير متخور (كارل هوفمان)،
- جسداً حياً بعاطفة ميتة (روزا ماري)،
- وأخيراً صرخة متشرد تدوي على طريق محطة القطار: "الدنيا كلها خراء".

عجباً فأين المستسلمون للرقاد السعيد الهانئ؟ نشاز آخر من بين النشازات التي وردت في الرواية.

*ب- **والمثل الثاني الصارخ على التشتت باتجاه السيرة الذاتية**: ذلك التعيس يوسف طاهر الديل، الذي توافق إسهاله الشعري مع إسهال اسكندر الديك الهضمي، زماناً ومكاناً، فكان من جرّاء ذلك تبادل المواقع، لينتهي يوسف لاعق أحذية في السجن - وليأخذ اسكندر مكانه في أحضان حسيبا. ما المقصود بذلك ضمن المعاني الداخلية؟ لا شك أن حسن صقر يحمل نفوراً عميقاً من الشعر بشكله السرطاني الكئيب في واجهة الحياة الاجتماعية: فالشعر للتأبين، وللاحتفالات السياسية، وللأعراس، والشعر للمباركات، و"للمصالحات الإخوانية" و... و... و... نعم الشعر بشكله المعروض علينا ورم سرطاني حقيقي. لكن، لقد سبق وعرضت الرواية صورة مؤثرة للشعر ومأساته في الفصل الثالث. قد يقال ذلك شاعر شاب نورجي، أما يوسف في الفصل الثالث فهو، حسب كل الظواهر، شاعر كلاسيكي مخضرم. ليكن! فلماذا هذا الانقسام الغريب بحيث أصبحت الشخصية الواحدة موزعة في شطرين! فهي يوسف وهي اسكندر في الوقت نفسه؟! وما تكون شذى، الطفلة البريئة ابنة مدير السجن التي رضي يوسف، تضحية من أجلها، أن "يلعق" حذاء والدها؟ حالة سريالية غريبة لا تندمج أبداً ضمن سياق البناء الدرامي للرواية، وقدم الكاتب بهذا الصدد تفصيلات صغيرة ليحيل الموضوع إلى أرض الحقيقة والواقع، من خلال اسم الزوجة: "حسيبا"، ومن خلال قرية الشاعر، "تل العدس"، ومن خلال الهذيان بمطاردة المخابرات الدولية، فالقريب من الأحداث يعلم مباشرة أن المعني شاعر محدد توفي منذ زمن غير بعيد، وكان اسم زوجته "حسيبا" فعلاً، كان يسميها مازحاً: "العنزة"!- وكان مسقط رأسه: "خربة العدس"، على مسافة قصيرة، شرق مدينة جبلة في محافظة اللاذقية. وكان -أي نعم!- مصاباً بهذيان الاضطهاد الذي ساعده في الشباب على إبداع ديوان عنوانه "الألم"، هو من عيون الشعر السوري تخصيصاً، والعربي تعميماً. وكان يمكنه من خلال تمرّسه بالألم أن يرفع أركان مدرسة رومانسية فريدة، ولكنه "انعطف" إلى الهجاء الشخصي والسياسي، فأصبح بديباجته القوية "فزّاعة" حقيقية على مدى ما يقرب من نصف قرن. وكان مسكوناً بهذيان أنه ملاحق، محاصر: حسيبا (عنزته) من جهة، والمخابرات الدولية على تنوعها من جهة أخرى. ما علاقة المخابرات؟ كان في حوزته -على ذمته- من الأسرار والوثائق ما لو باح به لزلزلت الأرض زلزالها. ولم يكن لديه أولاد فتبنى في الستينات طفلة صغيرة، وكان مضطراً في سبيل تربيتها إلى لعق ما لا يلعق... (أو هكذا راح يعلل تهافته وضعفه). الحالة السريالية أصبحت مفهومة الآن، لكن من خلال الشاعر الحقيقي: فهو سجين حسيبا باختياره، هرباً من السجن الحقيقي (اسكندر الديك إذن) وهو لاعق أحذية أيضاً في سبيل الطفلة المتبناة، وانسحاقاً أمام نيذ حسيبا وعدم تفهمها لشاعريته (أي يوسف طاهر الديل). وقد نجح هذا الشاعر في رسم هالة أسطورية حول نفسه، ويبدو أن حسن صقر إنما أراد تحديداً تمزيق تلك الهالة. ولا شك أن للكاتب مطلق الحق والحرية في اختيار شخصياته من الواقع، لكن عليه في هذه*

الحالة أن يحلّق بها عالياً، باتجاه الحياة الفنية، مخرجاً إياها إلى غير رجعة من سياقها الحياتي إلى سياق العمل الفني الذي يريد دمجها به بوحدة متينة لا فكاك لها. ويبدو أن الكاتب يعي تماماً ذلك الفخ دون أن يستطيع التخلص منه، فيقول على لسان الراوي أحمد في الصفحة /56/: "... كتبت عن أناس محددين بالاسم من رجال ونساء. وكتبت عن وجوه أعرفها حق المعرفة..." وفي الفصل السابع، يكشف الروائي

أنه في مونولوجه -الحواري الطويل مع ابن عمه يعرض سيرة ذاتية، ويميز في هذا المجال: "ربما توافقني على القول بأن هنالك نوعين من السيرة الذاتية: السيرة الحقيقية والسيرة الكاذبة.." وتعقيباً نقول: وهناك نوعان من الصياغة الأدبية، السيرة الذاتية والرواية! وليت الكاتب حسم أمره أو اختار أحد الأسلوبين!

3- الأمر الثالث الذي كان من وراء تشتت "البحث عن الظلام" أنّ الكاتب قادم من القصة القصيرة تحديداً، وسبق له أن قدم مجموعات متميزة شكلاً ومضموناً، وأصبح له خطه المستقل ضمن مسار القصة القصيرة في سوريا. يحق لأي كاتب بالتأكيد "تجريد" همته لتجربة الشكل الأدبي الذي يحلو له؛ لكن القصة القصيرة وتقنيتها معشّشتان في أعماق حسن صقر فجاءت الرواية وكأنها مجموعة قصص قصيرة ضُمّت لحمتها إلى بعضها، من فصل لفصل، بالمونولوج المستمر من خلال نقاش ذهني لا ينقطع عن الألم، والحب، والتعذيب، والشر، ومعنى التاريخ، إلخ. ولو قطعنا تلك الجسور الذهنية التجريدية لأمكننا أن نقرأ العمل كمجموعة من تسع قصص قصيرة:

- *فالفصل الأول قصة سجين يستقبل سجانه في زنزانته ذاتها وقد أصبح الاثنان ضحية آلية القمع نفسه؛*
- *والفصل الثاني قصة لقاء عاطفي غضّ نديّ يحطمه في لحظة هجوم سلاطين الشرق في حملة ساحقة؛*
- *الفصل الثالث قصة شاعر شاب مسكون بالشعر والمستحيل، وينتهي إلى المصح العقلي؛*
- *الفصل الرابع قصة عبثية عن مشروع انتحار يخطط له عبثي مهزوم ثم يعدل في آخر لحظة لأنه لا يجوز أن يفسد نظام اللعبة؛*
- *والفصل الخامس قصة غريبة عن عربي في ألمانيا، يطارده شبح جنرال يتجول بجسد حي وروح ميتة، وتحرك شهوته دون أن ترويها فتاة ألمانية، تتركه فيما بعد وحيداً مع الفجر وشبح الجنرال؛*
- *الفصل السادس عن حبّ غضّ آخر تعطلّه هذه المرة زهوة رنجوس، زوجة الآغا، وتئده في أحضان عجوز محطم بعد قتل العاشق الشاب؛*
- *والفصل السابع قصة حب شهواني يتحول بترتيبات ذكية إلى دعارة منظمة، ستارتها عجوز آخر محطم؛*
- *والفصل الثامن قصة سريالية طريفة مسلية عن شاعر مهووس بإنقاذ الأمة العربية جمعاء بقصيدة عصماء يخطط لها تحت عنوان "الهيجان" لكن التعيس ينتهي إلى السجن بسبب "إسهال" سجين سياسي يحتل مكانه في أحضان الزوجة المسرورة بتغيير الشريك. وفي السجن الاختياري، يتحول منقذ الأمة إلى لاعق أحذية.*
- *والفصل التاسع والأخير قصة جميلة مؤثرة، عن متّهم بالمعارضة يعتقله شخص يرتدي قبعة شبح، وسترة والده المتوفى، وسروال عنصر المخابرات الذي كان يطارده.*

نعم، كان يمكن لرواية "البحث عن الظلام" أن تسمو إلى مصاف عيون الأدب الإنساني، باللقطة الذكية الغنية التي انطلقت منها: وضع مرحلة تاريخية بأكملها داخل زنزانة لاستجلاء الحقائق الكامنة وراء

الفشل والسقوط. لكن الكاتب فضّل صيغة جديدة غير مألوفة من التأليف الروائي، ومن يدري، فربما استقر في يقينه ونزوعه الإبداعي أن هذا التحديث الغريب من خلال التشتت والانفلاش يعطي مزيداً من القوة والتأثير. يبقى هذا الرأي -إن وجد- في غاية الخصوصية.

ويبقى، مع ذلك ورغم كل ذلك أن، "البحث عن الظلام" من الأعمال المتميزة في مجال الرواية السورية، شكلاً ومضموناً، ولن يمنعنا تميزها في ختام هذه الدراسة من إيراد بعض الملاحظات التي هي من متممات التشكيل المعماري الروائي، إن لم تكن هي العمارة نفسها أحياناً:

1- التحايل على أسماء المواقع والأماكن أمر محيّر لدى معظم كتابنا ، فـ "للأماكن أرواح تعلق بالنفوس" كما قال ابن عربي. ولا نفهم أسباب التحرج من ذكر الاسم الحقيقي لبعض الأماكن. فما تكون "كرم المزرعة"؟ ليته قال "عين شقاق" فأراح واستراح- وهي قريته تحديداً، وهي القرية المعنية-؛ علماً أنه يقول: برلين ودمشق دون أي حرج!! والأغرب أن أسماء بعض الشخصيات المأخوذة من الواقع تركت عن قصد على حقيقتها! فتلك آية معكوسة، إذ لا يجوز إيراد الاسم الحقيقي لأحد في عمل فني -إلا في الأعمال التاريخية- لأنه في واقع الأمر قد أصبح شخصية جديدة من خلال قراءة الكاتب له ضمن منظور عمله الفني، بينما يجب دون مواربة وبكل جرأة تثبيت أسماء الأماكن، وهذا أضعف الإيمان في مصداقية العمل.

2- الأمر الآخر الذي نريد التوقف عنده أن "مواطني جمهورية الآداب " في الأعمّ الأغلب لا يقرأون. وهذا طبيعي، لأن مهمتهم أن يعيشوا، وإنما يستقي القارئ التجارب والعبر من حياتهم لا من ثقافتهم الغنية. وأندر من النادر أن تجد بطل رواية يقرأ. من أولئك النادرين دون كيشوت الذي تحدث عنه الراوي أحمد. لكن قراءات دون كيشوت هي لعنته، لأن المسكين راح في النهاية ضحية لها، ولا تعود إليه قواه العقلية إلا بعد معاهدة نفسه على التخلي عنها إلى غير رجعة. ودون كيشوت آخر من نوع مختلف فرنسي هذه المرة، كان يقرأ أيضاً: إنه جوليان سوريل، الشاب الطموح، بطل "الأحمر والأسود" رواية ستاندال الشهيرة. كان يقرأ، والأدهى من ذلك أنه كان يخفي أيضاً صورة نابليون تحت فراشه، وهذا ما "طيّر" براغي عقل والده الذي كان يريده مساعداً له في منشرته، في تلك البلدة الريفية الصغيرة. لقد انتهى جوليان سوريل هو أيضاً إلى فشل ذريع، وقطعوا رأسه بالمقصلة فراح، مثل نظيره الإسباني، ضحية الطموح الخيالي المجنّح الذي ما تحرّك ونشط إلا بتحريض القراءة المستمرة. أمثلة قليلة مأخوذة من جمهورية الآداب، وسوى ذلك فالجميع "يعيشون" وحتى القارئان الخياليان، الفرنسي والإسباني، فحياتهما هي التي أعطت العبر والعظات، وأعطت النبض الدافئ الموحي على امتداد الصفحات.

وأما البطل الأساسي في "البحث عن الظلام" الراوي أحمد، فهو قارئ عنيد، ومثقف فرم، لا يمل من إيراد الأسماء والاستشهادات ولولا العيب لأورد ثبتاً بالمراجع والمصادر!! نعم، لقد جعله الكاتب الناطق باسمه، وألبسه موهبته الأدبية فجعله

قصاصاً، لكن ذلك لا يشفع للراوي أحمد -ومن ورائه الكاتب- استغراقه في عرض تفاصيل ثقافته. فاللقطة الروائية تتعامل بالمحسوس، ومن خلال الحسي المكثف وما يحمله من إيحاءات يتم استحضار الزمن الضائع، مجسماً، مكثفاً، بين دفتي الرواية... أية رواية.

3- بقيت الكلمة ختاماً، والكلمة مربط الفرس لدى جميع من تملكت أقلامهم لغة الكتابة الأدبية. فالإبداع الأدبي عمارة مادتها الوحيدة... كلمات. وقالوا: "الكاتب أسلوب"، وما أصدق هذا القول! فالكاتب المبدع هو الذي يبتكر قبل كل شيء أسلوبه الأصيل، تمايزاً عن جميع الآخرين، فله مفرداته الخاصة، وطريقته المميزة في بناء الجمل، واستخدام صيغ الأفعال، وأدوات الاستفهام، و.... و.... وله فوق كل ذلك ومن خلاله تمثله الشخصي للغة، وإعادة خلقها في ذلك القالب الفني الشخصي. فما أبعد كتابنا أحياناً عن هذا الهاجس! لا شك أنهم يعانون معاناة مريرة عن ذلك الطلاق المؤلم بين لغة كتابة معربة ولغة كلام غير معربة، مع الاختلاف الكامل أحياناً في المفردات وفي البناء. لكن هذا لا يعفي أحداً من ابتكار لغته الخاصة، وليكتب إن شاء بلغة مبسطة بين العامية والفصحى، مثل توفيق الحكيم مثلاً، شرط أن تكون اللغة تلك "لغته" هو دون غيره، فنستطيع التعرف بها عليه أينما وجدنا من نتاج قلمه ولو مجرد مقطع صغير، وإذا ما تأملنا جملة حسن صقر وجدناها مكثفة مشحونة في الحوار وتنطلق كالسهم إلى الهدف في الصميم:

"قالت سميرة عندما رأتني مطرقاً إلى الأرض:

-مالك؟ هل أنت خائف من الربيع؟

قلت:

- كلا. أنا خائف منك أنت.

قالت:

- أنا أتيت إليك كي لا تبقى وحيداً.

قلت:

- هل تعطيني قبلة يا سميرة، أم نبحث في مسألة الزواج؟

قالت:

- هل أنت مجنون؟

قلت:

- كيف؟

قالت:

- هناك ريف صخري بيني وبينك، أما تراه؟

- بلى.

- إذا استطعت أن تجتازه كان بإمكانك أن تضمني كما تشاء.

[ص 23-24]

حوار جميل سريع مليء بالإيحاءات والتلميحات، ومن الكلمات القليلة تتدفق المعاني، في جمل رشيقة حافظت على رشاقتها حتى الجملة الحوارية الأخيرة حيث أقحمت "كان" في قوله "كان بإمكانك أن تضمني" وهي دون معنى موجب، بل ربما كان المضارع "تضمني" في غير محله هو الآخر لأنه لا يعبر عن الشوق المتأجج، وكم كان الأمر، أمر الطلب والتشهي: "ضمني" أفضل وأبلغ، لتصبح الجملة:

"إذا استطعت أن تجتازه، ضمني كما تشاء".

لكنه ترهل بسيط، ومثل هذه الترهلات في جملة حسن صقر الحوارية نادرة جداً.

بالمقابل، فإن جملة السرد تتعثر باستمرار بين الترهل والرشاقة، ويبدو بوضوح أن الكاتب يهمل متعمداً العناية بأسلوبه، ويغفل في أحيان كثيرة عما تحمله جمله من تلكؤ وثقل. خذ مثلاً في الصفحة/47/:

"... فكما أنه ليس كل برق يؤدي إلى انهمار المطر، كذلك فإنه ليس كل توهج روحي يؤدي إلى تحقيق القفزة التي لا رجعة عنها..."

فهل هناك أثقل من هذا "المفصل" الغريب: "فكما أنه... كذلك فإنه..." لربط جملتين المطلوب التحامهما بكل رشاقة وسرعة. فليته قال: "فما كل برق يؤدي إلى انهمار المطر، ولا كل توهج روحي يؤدي إلى تحقيق القفزة التي لا رجعة عنها".

وبينما ترقص الجملة السردية التالية، خفيفة، معبرة، في الصفحة /9/:

"... لم أراهن على السعادة ولم أبحث عنها. أنا بحثت عن اللغز.."

تأتي الجملة الواردة في الصفحة /47/ مثقلة بـ "مفصل" غريب، جديد، يشل مرونتها:

"... أنا رأيي، إن أهم شيء في الإنسان هو أنه لغز غير قابل للحل.."

صيغة مستقلة للربط تلك الـ "إن أهم شيء... هو أن..." وهي في جميع الأحوال غير لازمة على الإطلاق. وبالمناسبة، يمكننا التساؤل عن حكاية "إن" التي تمسك بأعناق جميع الجمل، خصوصاً عندما تدعمها مباشرة "أن" في تعاقب غريب، عجيب. خذ مثلاً في الصفحة /99/:

"... وإذا كان هذا صحيحاً، فإن هذا يعني أنني أنا رمز، وأنت رمز.."

وهل أوجب في هذا السياق من حذف "فإن هذا يعني أنني" والاحتفاظ منها بالفاء فقط تضاف إلى "أنا" لتصبح جملة:

".. وإذا كان هذا صحيحاً، فأنا رمز، وأنت رمز.."

أمثلة قليلة، ولا يمكن استعراض جميع الحالات في هذا المجال، وهي ملاحظات لا تنتقص من سعي حسن صقر إلى الابتعاد عن الإنشاء الأدبي المتكلف ومحاولة تبسيط التعبير والاقتراب به إلى متناول البساطة والدقة، وهذا أمر يستحق الإعجاب والتقدير.

لكن جميع كتابنا يحتاجون، بحق، إلى التمهل والتأني قليلاً فيما يخطون على الورق. فالكلمة المكتوبة لها فعل الطلاسم والتمائم، وهي في جميع الأحوال النبع الذي يستقي منه القراء أساليبهم وتعابيرهم.

توضيح أخير ونختتم هذه الدراسة. فالنقد أقبحه ما كان تبجحاً، أو تجريحاً أو تجنياً، وأجمله ما كان موضوعية وشمولية، فلعلّي ما جانبت النقد الجميل، وإن أكن قد فعلت فلا يضير الكاتب من هذه الملاحظات شيء.

سلمان حرفوش

■■

قراءات ... قراءات ... قراءات

"تمتمات" (مصطفى المهاجر)

الكتاب: تمتمات.. مجموعة شعرية
المؤلف: مصطفى المهاجر -العراق
الناشر: اتحاد الكتاب العرب- دمشق/ 1999
(102) صفحة من القطع المتوسط

ليس من اللائق أبداً التوغل ببرود في عوالم مضطرمة تماماً مثلما لا يليق التعرض لعالم كادح ينضح عرقاً باقتراحات استرخاء خصوصاً حين لا تكون عن خبرة، فالشاعر ليس لاعب ألفاظ يمارس الأداء التمثيلي، فلا قابلية لتلقي التوجيه من غير التماهي في معاناته لا سيما مع شاعر يكتب بأعصابه الطافحة بالألم المعنوي إلى درجة لا نكاد نلمسها في شعر أقران له واكبوا مسلسل المحنة، حيث بقي الكثير منهم متماسكاً يمارس التوفيقية بين وحي المعاناة وجمالية النص وتطريز القصيدة بممارسة الأغراض المختلفة، حيث يبدو أي شاعر في موقف البسمة غيره في موقف الحزن وغيره عند الحماس كل هؤلاء كان لهم إلى جانب الخصائص إمكانية التبدل السريع في أزياء مختلفة، وهذا ما نجده عند شعراء هم الأقرب إلى الشاعر من حيث التجربة والمعاناة أمثال:

جواد جميل، ومدين الموسوي، وفرات الأسدي..

ولئن كان مصطفى المهاجر لا يختلف عن هؤلاء في المناخ العام فإنه يستوقفنا أول ما يستوقفنا عند نبرة متميزة تماماً مثلما لو مررنا بحشد من أطفال يبكون فيستوقفنا طفل يجهش بنشيج خاص يبدو أكثر انفعالاً حتى يثير الانتباه أو لأنه أشد تأثراً بأسباب البكاء.

وهكذا فإن من كرر الإصغاء إلى المهاجر أو قراءته سيجد أنه اختار التوقيع على قصائده بنبرات بحّة محببة تشبه إلى حد ما بحّة الزكام حين تضفي على الصوت جمالية لا توجد في الصوت الطبيعي تجذب المتلقي ليتجاوب مع الملقي لا على سبيل الشفقة وإنما لما تحمله هذه البحة من إيقاع صوفي هامس لا يحمله الصوت الجهوري.

وإذا كان الكثير كما عبر "جان جوف" ينظر إلى (إن الشعر مبني على التوتر بين الكلمات.. على أسرار تآلف الأفكار والألوان بين الذكريات والتأثرات والرغبات التي تهيجها الكلمات.. مبني على القدرة الخفية لخلق الشيء في الكلمة) فإنه "المهاجر" لا يرغب في هذا الخلق الكيميائي لأن الشهقة عنده أقرب من الدهشة ولعله لا يبدو متفاعلاً مع ما ترجح من ضرورة الانقلاب اللامحدود من حالة إلى أخرى مضادة.. كما لا يبدو موافقاً لما نرى من جواز الازدواجية بين النص المكتوب والشخص الكاتب، حيث لا نجد غير التوحد إلى درجة الذوبان بين الشعر والشاعر دون أن يدخل الخيال كبرزخ بينهما وإنما دورة التقريب بين أعماق الإنسان وآفاق الشعر.

التمتمات:

هذه كلمة سهلة النطق بسيطة الألوان -كغلاف- ديوانه- الذي كان أول ضحايا مرحلة التقشف في مطبعة اتحاد الكتاب العرب بعد هذه الخصخصة الأدبية ولنتوقف عند المدلول اللغوي لهذه المفردة "الدراويشية" باعتبارها مفتاح عالم الديوان.

التمتمة -حسب ميزان العرب- ذات معانٍ عديدة منها:

- رد الكلام إلى التاء والميم

- -التعجيل بالكلام فلا يكاد المتكلم يوصل إلى السامع كلامه
- -التمتام من يصعب عليه الكلام
- -عدم بيان اللسان والخطأ في موضع الحروف.

ولا يأخذ عنوان المجموعة من المعنى اللغوي للتمتمات غير عدم وضوح المفردات بعد تعرض صوت الكلمة لمؤثرات النشيج وطغيان المأساة..

ولعله اختيار العنوان على حسب الطريقة المألوفة باعتبار إحدى القصائد تحمل نفس العنوان.

كما تواجهنا كلمة التمتمات في قصائد عديدة ما يقارب عشر مرات وما ينسجم مع المدلول اللغوي قوله في مقام توديع الأم (ولا تملك إلاّ تمتمة /غصت بين الدعوات) (أعوام الخيبة ص7).

هذه هي تمتمات هذه المجموعة كلمة تكاد أن تغرق حروفها في نشيج دامع بالإضافة إلى تولع الشاعر بكلمات تماثلها في البنية الصوتية لا تكاد تخلو منها القصيدة مثل: الوسوسات والكركرات والهمهمات والأمنيات وهي لا ترد في سياق أصل وإنما هي ثقوب في اطلال الماضي أو أشلاء حاضر أو استحالة مستقبل.

يظهر المهاجر في التمتمات كما في غيرها من مجموعاته وفيا للتراث الإيقاعي مسكوناً بروحه وإن لم يلتزم الإقامة بين أعمدته على الرغم من كون قصائده باستثناء واحدة هي من نوع التفعيلة لكنها لا تبعد عن إيقاعات مألوفة في شعر التجديد منذ الخمسينات والستينات فهو في قصيدة (ما تريد) التي كتبها في شباط 1987 يستخدم الإيقاع الأقرب إلى قصيدة الشطرين سواء في بنية القصيدة أو في المضمون إن صحّ أن للشكل أثراً في المضمون:

"أوراقي التعبى تنام على يديك /فقل لها غزلاً، وهدهدها /تتحلم بالربيع/ وأناملي جفت /اتسقيها الغرام/ معطراً/ من مقلتيك؟!..."ص11.

بينما في قصيدة (مطر) المتأخرة نجده لا يعبأ بقفل الجملة مع انتهاء المعنى حتى تبدو القصيدة من أول مقطع كأنها قصيدة نثر:

"لم يكن مطراً /ذلك الهاطل الآن/ في هدأة الفجر/ فوق الربوع القصية/ والليل يؤذن بالانسحاب/ لم يكن مطراً/ بل عذاب" ص25.

وبهذه القفلة البائية في عذاب تبين أن هنا إيقاعاً من ذلك النوع الخفيف على السمع البعيد عن التطويل في بنية المقطع، لا كما نلحظه عند كثير من المعاصرين عندما يملؤون التفعيلة بسطور عريضة

أو يمزجون الإيقاع الخليلي بالإيقاع التفعيلي.

أما قصيدة "تمتمات" فلا تكاد تتجاوز الأربع مفردات في السطر وإلا فالأغلب بين مفردة ومفردتين خالية من أي حشو أو ما يخالف الانسياب النقي مع الحفاظ على تلاحم داخلي بربط المقاطع في دفقة واحدة، فالقصيدة هنا ليست قطعة فسيفساء مزركشة وإنما هي تنويعات هادئة وفورة متقاربة تلتزم مع الإيقاع الجنائزي نبرات روحية يلتزم "المهاجر" بها.

من حيث اللغة: لا يتكلف المهاجر ابتكار اشتقاقات لفظية وإنما يدع المفردة تنساب إلى المتلقي دون أي مكياج فيتلقاها بسيطة لا تمتزج إلا برذاذ الدموع حتى لا نكاد نعثر على أي تركيب مجازي غريب، كأن الإغراق في البكائية أزاح عن القصيدة المهاجرة كل الرتوش البديعية الحداثية فأصبح أبعد ما يكون عن التمثيل المستعار والانتقال التعبيري المتباعد والالتفاف إلى تفصيلات صغيرة، فهو مستمر في سياق انسيابي دون التوغل في أزقة تعبيرية يمر بها مرور الكرام، وحتى هذا المقطع من قصيدة (عاصمة) حيث البحث عن تسمية للحبيبة: "أسميك/ مستصعب السهل/ مستسهل الصعب/ ما أصعب التسميات /أسميك/ عاصمتي/ في بلاد الشتات/.." ص80.

هذا المقطع أقرب ما يكون إلى مستسهل الصعب وأبعد ما يكون عن مستصعب السهل، ومع هذا التسهيل فإنه لا يعي بأي حال الوقوع في المباشرة ولا يفقد القصيدة رؤيتها الشاعرية. وإنما نحس في هذا التسهيل تمتمة من لا يود أن يعلو صوته بغير دخائله ولا يريد إلصاق مفردات لا يجد بينه وبينها أية صلة ما دام قاموسه يقوم على مفردات تلتصق دوماً بالمحتوى النفسي النافر من الترميز والأسطرة والتقعير، المتمسك بالكلمات الشفافة إلى حد تكاد تذوب في أشعة التوتر وإلى درجة يخشى على اللفظ من هذا الذوبان.

وإذا كان "المهاجر" لا يقسر الكلمات ولا يعتصر الذهن فليس ذلك ترفقاً بالكلمة، فهو إذا لم يثقل مفرداته بالإغراب فإنه لم يرحمها من السباحة في طوفان الأحزان، وإذا كان الكثير من الشعراء يتماسك مهما بلغت درجة انفعاله حفاظاً على تقنية القصيدة، وحتى لا تمحو الدمعة حبر الكلمة، فإن "المهاجر" لا يعبأ بذلك فتأتي كلمته مزيجاً من الدمع والحبر قد يتأثر شكل الجمالية فيها لكنها تعوض ذلك الشكل بنبض مؤثر، وعند غياب الألوان الزاهية عن القصيدة فإن اللون المتبقي يبرز دفقات الصدق والمعاناة، فلنتوقف عند مقطع من قصيدة (لحن الختام) "تجيئين /مثل اشتعال الدموع/ بعين يتيم/ تجيئين طافحة بالعذاب العظيم/ تجيئين /افتح أبواب قلبي/ فقد أدمن القلب/ ريح الجحيم" ص30.

وفي قصيدة أخرى (هل تقبلين) مقطع مشابه:

"تجيئين /في ناظريك/ التوهج/ والأمنيات المحناة/ بالدمع/ والتمتمات الحزينة مغمورة بالحنين/ص66.

بقدر ما في المقطعين من إيقاع صوفي مهموس من صميم المعاناة، بقدر ما يتنافى مع ممارسة كيمياء اللغة واللعب بالكلمات، فهو لا ينجذب ولا ينخطف بالكلام الغامض المدهش المتداخل في سريالية أخذت تجتذب الكثير من المتمسكين بقصيدة الشطرين، سواء انسجم التركيب السريالي مع المضمون أو لم ينسجم سواء كان للتركيب معنى أو لم يكن ولو جاء على سبيل استعمالات مثل (شخير النملة- ومنابع الأسنان وقبلات الصراصير) إلى درجة أصبح اللعب اللفظي لفظاً لا معنى له ولا تفهم سياقه حتى النخبة المثقفة

حتى من الشعراء، حتى إنه لا ينسجم مع مقولة الصابي في القرن الرابع عشر (الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة) ومع تقدير رمزية النص الأدبي وسموه باحتمال تفسيرات عديدة إلا أن هذا شيء وذلك التشرنق الضبابي المتحذلق بالحداثة شيء آخر ولعل "المهاجر" منذ البداية أراد أو أرادت المؤثرات المكونة لشاعريته أن يمارس لغة التواصل وهي لغة لا

تتنافى مع العمق إضافة لكونها لغة تتناغم ودود تجيب إجابةً واضحةً على سؤال يلح على المبدع هو: لمن يكتب الكاتب؟

وإذا كان المهاجر لا يغامر مغامرات لغوية فلا يمكن الادعاء أنه مفتقر لاجتهادات لغوية ففي ابتكار تراكيب جديدة تدهش بمجازاتها وأجراسها اللامألوفة، فربما يرى في تلك المغامرات بهلوانية شكلية أو ربما يريد أن يكون كما هو دون التلصص لإغراء الحداثي وإدمان التنصت للتراكيب الغربية، وبين هذين الاحتمال توجد حقيقة أن تكوين الشاعرية في "المهاجر" فرضت أن يبقى وصولاً دائماً كما درج على ذلك شعراء كبار لم يضعف التواصل من تألقهم الفني طوال مراحل الأدب منذ العصر الجاهلي مروراً بالمتنبي حتى نزار قباني بعكس آخرين ولعوا بالتركيب منذ الشعر الصوفي حتى شعر الحداثة الراهن. الذي احتفظ بدفقة شاعرية إلى جانب العمق المعنوي رغم سقوطه بأيدي المتطفلين ممن قطعوا الشعر عن أي متلق ومتذوق. ويبقى سبب محتمل في وضوح المهاجر وخلوه عن أي تلوين غير العاطفة، وهو أن لا يشغل المتلقي عن محتوى النص.

إن المحتوى هو الشراب الأهم عند "المهاجر" واللفظ هو القدح فهو لا يريد اشغال المتذوق بنقوش القدح وإهمال الشراب ولا يريد الوصول إلى حالة

رق الزجاج ورقت الخمر	***فتشابها وتشاكل الأمر***
فكأنما خمر ولا قدح	***وكأنما قدح ولا خمر***

وتظل لغة المهاجر غير متمسكة بوقار الجزالة ولا متوغلة في غرائب الحداثة، ولعله يستخدم المفردة التي تخطر بباله للوهلة الأولى فإذا أراد تغييرها فإلى مقاربة لها لا تعتمد في جماليتها الشعرية تنوع الإيقاع ولا مغامرة الاشتقاق، وإنما تبرز الجمالية في صفاء السياق وسخونة الانفعال من غير تزويج قسري للمفردات، ولأن الشاعر يعي ولو بالعقل الباطن أنه يمارس شاعريته بوضوح تركيبي فقد ابتعد في مجموعتيه الأخيرتين (وحدي، وتمتمات) عن التناول المباشر للحدث، وإن كان التناول للحدث لا يؤثر بذاته على الشاعرية حين يرتفع عن المنحى التقريري.

وظل الشاعر يندفع أمام المؤثرات الوجدانية والواقعية في المنحى نفسه فهو حتى عندما يتناول موضوعة باطنية لا يخرج عن المنحى النفسي كما في قصيدة (روحي):

"هي الروح /يا قاتلي/ ترتجيك/ اغثها/ بفيض العذاب/ واشعل/ بأطرافها الورد خذها/ مجنحة للسحاب"ص94.

إن الروح هنا ليست روح تأمل بل روح انفعال تشهق مخنوقة -بالأسى تصطلي -ورد ضمن سياق تمتزج فيه الرومانسية بالمعاناة العامة أمام مفردة مثل (الروح) كانت هاجس الشعراء الذي فتح لهم عوالم ملونة لم يدخلها الشاعر ربما لأنه يضيق بالتفلسف الشعري أو لأنه يكتفي بالعبور دائماً.

وللتمتمات توجد ميزة في اختيار موقع المفردة لتنسجم مع سياقها الشعري بحيث لو عزلت عن السياق لفقدت مدلولها، وهذا لا يدل على فقر لغوي بقدر ما يدل على مدى إنسيابية العبارة وتدفقها التلقائي دون الصياغة البنائية، حيث تذكرنا أسلوبية "المهاجر" بمنحى له تاريخ طويل من الخروج عن الجزالة التقليدية منذ "المنخل اليشكري" و"جميل بثينة" و"ابن المعتز" بالإضافة إلى الشعراء الاندلسيين أصحاب العبارة الرشيقة والصورة الخفيفة الظل، وهو ما نجده عند شاعرنا الذي لا نكاد نجد أي تكلف في العبارة ولا في الإيقاع في تعبير قريب إلى الذوق لا تحتاج إلى إعمال ذهن كما هو حال الشعراء العقليين منذ "النابغة" مروراً "بالمعري" حتى "ادونيس".

وكما هي حال شعراء الصنعة منذ "امرئ القيس" مروراً "بأبي تمام" حتى "البياتي" إن أسلوبية المهاجر لا تنسجم مع أي من هذين الأسلوبين.

الحزن محور الطقوس..

لا يحتاج الشاعر "المهاجر" إلى أن يكدّ خياله لاستحلاب الحزن بعد أن أصبح الحزن هوية لوجوده كله، ليست مجرد علامات احداث عابرة إنما يتعمق في كل تمتمة فيلوّن ما حوله بأعماقه الحزينة، حتى تتحول الحياة إلى وردة حزن ولولا معرفتنا بالشاعر لزعمنا أنه يعمل بقول الشاعر الانكليزي (برسي شلي): (أعذب أغانينا هي التي تعبر عن أكثر افكارنا حزناً) غير أن المهاجر لا يلتفت بإرادة إلى هذه المقولة من أجل تحسين الأداء باعتبار أن الحزن ضرورة جمالية يتقن الكثير استخدامها في النص بطواعية، فيزرع الكلمات وروداً تجعلها خواطره ازهاراً سوداء ترتوي بالدموع، بطريقة تشبه في مظاهرها الرومانسية الأوروبية عندما تقدم لنا تقدم لنا عرضاً طويلاً من أناشيد الكآبة المتفاوتة في عمق الصورة حسب تفاوت أسباب ترتبط بنفسية الشاعر أمام فشله في حياته أو في حبه، أو ربما إلى فجائع حلت بوطنه أو بفجيعة الوجود نفسه، كما رصد ذلك الكاتب (بون فان تيغيم) في الشعر الأوروبي[1].

بهذا المنحى الأوروبي تأثرت المرحلة الرومانسية من خلال مدارس أدبية مثل (الديوان، والمهجر، وابولو) وشعراء منتصف القرن العشرين في العالم العربي، لكننا لا نجد أي تأثير مباشر لذلك الاتجاه في نص "المهاجر" الذي لا يعمق أحزانه إلى مثاليات وصور مستفادة من أدب مترجم أو مدرسة معينة، والتمتمات صورة لواقع رومانسي في ذاته سوداوي بطبيعته لا يحتاج إلى الابتكار، جلي منذ عنوان القصيدة الأولى (أعوام الخيبة) بل منذ الإهداء القائل:

(إلى أحزاني المعتقة وإلى ما يلوح بينها من لحظات فرح خاطف إلى أولادي الصغار الغرباء) وكل ما في التمتمات احزان معتقة لا نجد أي أثر فيها للحظات فرح خاطف يلوح بينها كما زعم الشاعر، لا يعقب الحزن إلا الخيبة، وما أكثر مفردات الخيبة في التمتمات ولو أردنا قراءتها بمنظور أيديولوجي ملتزم فلا تبدو هذه الأحزان صالحة ولا معقولة، الشاعر يعلم أننا أبعد ما نكون عن توظيف النص وتطويعه القسري حتى للقيم الضرورية وأقرب ما نكون إلى تحرر المشاعر المطلق لأن القلب لا يخضع للتعليمات وإلا فسيتحول صدقه إلى إيمان قهري لا ينسجم مع طبيعة الشعر.

---

[1] تيغيم- الرومانسية في الأدب الأوروبي -ترجمة صباح جهيم ج2 وزارة الثقافة دمشق 1981

وقد يبدو للوهلة الأولى أن قصيدة (أولادي الغرباء) هي بصيص أمل ينفتح أمام جيل قادم لكن الواقع سنجده غير ذلك حتى نقرأ: "سأبدأ /من آخر العمر/ أحصي البقايا/ من اللحظات الحبيبة/ أنثرها/ تحت أقدام أولادي الغرباء/ وإذ يسألون: /بعيد هو الدربُ/ نحو العراق؟!.. /أصمتُ../ يمتلئ القلب/ بالدمع/ أصمت/ أبسم/ أحضنهم/ أقول/ أحبايّ نحن العراق/ وأنتم غداة غدٍ، ماؤه وثراه/ وأنتم نخيل العراق/ وأنتم هواه/ وأنتم أحبايّ/ أحلى منا"ص62.

هنا لن نتوقف على ما يثيره النص من تساؤلات حول مستقبل جيل عاش خارج وطن لا يعرف عنه إلا لقطات قصص لا تمثل خيوط ذكرى!

لن نتوقف عند ذلك لأن ذلك مهمة دراسة حول عراق المستقبل ومستقبل المنفى، وأولاد الشاعر هنا حين يمتلئ البيت بكركراتهم على سفرة العشاء يسألون عن الجغرافيا فتتحول الإجابة إلى التاريخ، يريدون المكان فيحولهم إلى الزمان، إلى حالة تعبر عن نفاذ الأمل الحاضر مع وقف التنفيذ، كما هي فلسفة انتظار اليوم الموعود المعبّرة عن نهاية التاريخ وتوقف دور الجيل الحاضر، غير هذا البصيص عبثاً يحاول القارئ العثور على أمل يلوح وسط غشاوة الحزن الهوية لا الهوية عند "المهاجر" لكنها هوية أصبحت تستهويه رغم ما لديه من فائض ثروة بكائية أدمن تكديسها دون أن يبخل بإنفاقها فهي تزيد على الانفاق لكن في مصدرها قد يصل الأمر إلى حد الاستجداء كما في قصيدة (ما تريد.."!).

"من فيض حزنك /ارتجي حزناً/"ص 12/، يحول من استجداء الأحزان إلى التدثر بها، كما في قصيدة (حدثيني) صار الحزن يلف كل ما حوله ومن حوله حتى الحبيبة التي صارت وردة في حديقة الأحزان:

"أنتِ مَن أنتِ؟! يا عصارة عمري — يا دموعي وغربتي وأنيني"

وفي أحزان التمتمات تلذذ بجلد الذات -ما يعبر عنه بالمازوخية- فهو بدل أن يضمد الجرح ينكأه بأن الحزن لن يلد ذكورية أمل وإنما أنثوية الخيبة المتكررة كفاعل أساسي في هواجس التمتمات في عناوين عديدة مثل: أعوام الخيبة، والامتلاء بالخيبة، وخيباتنا المستفيضة، وكأنما الحزن لم يتوقف على معاناة المنفى وفقد الأحبة والتشرد وإنما، دخلت محنة المنفى مريرة بتبدد الآمال.

وتبقى واجماً أمام هذه المجموعة البكائية متسائلاً إلى أي حد استطاعت المحنة ترويض الكبرياء العراقي، والقذف به إلى منفى اليأس، كم هي قاسية هذه المحنة ذات اللون الخاص الذي لم نألفه في الشعر الفلسطيني الذي ظل طوال تاريخ التشرد يوازن بين زفير النكسة وبين ضرورة المقاومة على الرغم مما يبدو من مدلول المحنة الفلسطينية وسوء الأحوال الشعبية للمنفى الفلسطيني بما لا ينطبق على المنفى العراقي لكن عمق الحزن العراقي له مصادره الكربلائية التي لا تخضع للتوجيه كما هو الحال في مظاهر عاشوراء وشعر التمتمات والغريب أن هناك من يحاول توجيه أحزان عاشوراء ومن المفارقات أن شاعر التمتمات يجادل في مظاهر الوجدان الشعبي حول كربلاء وهو في التمتمات يمارس الحزن بلا حدود، واللافت هنا أن بعض إشعاعات الأمل في شعر المهاجر المتناثرة عبر شعره السابق كما تبدو في مجموعته الثانية (إيقاعات على وتر القلب) قد ضمرت تماماً في التمتمات مما يعني أن الحزن أخذ يتدرج نفسياً ليصبح "المهاجر" شاعراً متخصصاً.

من العبث أن يقال هون عليك من هذا الحزن الجازع كما أن ما يحاوله جيل التنوير -الذي يعتبر "المهاجر" واحداً من هذا الجيل- من توجيه الانفعالات الشعبية للذكرى بمعايير التقنين والتشريع، وهي محاولات ظل الأدب يتعرض لها منذ الانطلاقة البدائية للنقد وحتى آخر موجات الحداثة، التي لم تتوان عن الاجتهاد من أجل تقنين الإبداع تارة بارتداء مسوح النقد المنهجي وأخرى بارتداء مسموح الالتزام العقيدي، والحقيقة الواضحة دون مواربة أن هذه التمتمات ليست من هذه المحاولات المتكلفة في شيء مهما كانت وجهة نظر الشاعر نفسه، فمن يتمكن أن يزعم أن الشعر صورة مستقرة لتوجهات الشاعر؟ ومن ذا يزعم التطابق بين الشعر والشاعر، بل من يستطيع الادعاء أن هناك انسجاماً بين آراء الشاعر وإبداعه وبين عقله وقلبه؟

هنا لا نرى أي تلازم بين الفكر والشعور.

الصداقة الصدق الطفولي..

أخذت الصداقة تبدو كهاجس طفولي ساذج لا يعتني به الناس بعد تجاوز مرحلة المراهقة ولعل الشاعر بطبيعته النرجسية وطقوسه الغريبة من أبعد الناس عن التعامل مع الصداقة، وإن لم يكن في حياته العامة فلا أقل في عالمه الشعري، باعتبار الشعر أقرب إلى التوحد، لكننا نجد "المهاجر" أبعد ما يكون عن الازدواجية فهو على الرغم مما يحمل من مزاجية الشعراء الانفعالية التي يصعب التعامل معها خصوصاً عند الدخول في سجال انفعالي، فإن الشاعر يخترق ضبابية العزلة ويمارس الحياة الاجتماعية بتلقائية على أساس يؤمن به هو عدم الفصل بين حياة الشاعر وشعره، وبين الفن والموقف وهي مسألة صارت مثار جدل خلال مواقف عديدة بيننا منذ بدايات (منتدى الاربعاء الثقافي) على خلاف الطريقة الشعرية المألوفة تظل الصداقة حاضرة في هواجس الشاعر كطفولة لا يتجاوزها بل بقيت تسكن داخل أعماقه وبقي يتشبث بها وكأنما هي الحبل الذي يشده إلى البقاء، فيها من البراءة ما يستبطن السذاجة لكنها سذاجة مطابقة للجمالية ومثالية الخيال فالصداقة عند "المهاجر" ضرورة تعوض عن بعض ذكريات الفردوس المفقود وإن كانت بذاتها ذكرى أيام خلت:

"أراكم.. يا إخوة أعصابي/ في الغيبوبة والصحو/ وفي أحلامي/ لا شيء/ بأقصى زاوية من قلبي/ الاكم." أعوام الخيبة ص9.

لكنها لا تقتصر على الذكرى وليست الذكرى نهاية المطاف، وإنما تبقى تحتدم بصدمات المنفى ثم بصعقات منفى المنفى حيث تتجلد المشاعر وضبابية الوفاء.

وإذا كان الشعراء تعودوا على التذمر من غدر الأصدقاء مما دفعهم إلى تمجيد الوحدة كخلاص فإن "المهاجر" على العكس من ذلك تماماً يعاني من فقدان الأصدقاء ويتذمر من لا مبالاتهم القارصة وهي انفعالات أكد عليها مراراً في مجموعته (وحدي) كما في (التمتمات) فهو يتنزى شوقاً وهم في وجوم، هو يرثيهم وهم في صمت الموت، هو يتفقدهم وهم في عتمة السجن، هو يفتش عنهم في الطرقات وهم في غرف النوم، يراسلهم فلا جواب:

"سألت البريد الذي /سخروا منه/ حين ظل يواصلهم/ بالرسائل مني/ لماذا تجابهني بالسكوت؟/ لماذا يجابه أشواقي/ اللاهبات../ صقيع الشتات..؟!/ لماذا يقيمون/ رغم البعاد العجيب/ على ضفةِ الوجد؟/ فيما يسامرهم /يزيز العين/ يسفحُ أدمعه/ حزناً والتياعاً/ لماذا يشمون منا/ أريج اشتياق/ ونحن نشم

الضياعا..؟!/ لماذا يجف اللسان/ صُراخاً عليهم/ وهم يرفضون استماعاً..؟!" بريد ص90-91.

وفي مجموعته الثالثة (وحدي) كان قد كتب ما يشبه هذه المراسلات في قصيدة تحت عنوان (ليس هناك من يكاتبني) مما يذكرنا بعنوان رواية الكاتب الكولومبي المعاصر (غارسيا ماركيز) (ليس لدى الكولونيل من يكاتبه) لا تتصل بموضوع هذا الاغتراب.

لقد تعودنا على الاخوانيات الساخرة أو الوقورة وتعودنا على أن يصب العتاب الساخن على هجران الحبيبة أما أن يتشبث الشاعر بتلابيب الصداقة فهذه مشاهد انتهت منذ انتهاء عصر الطفولة البريئة، ونحن نأخذها لا على أنها محض خيال أو افتراضات نظرية، وإنما هي عند شاعر ينضح بالصدق حقيقة في أجواء أصبح الواقع أكثر دهشة من الخيال إنها شغله حال الاسترخاء:

"مشغول احسب في الليل../ الأصحاب/ أعدهم.. اسماً.. اسماً/ عشرات ما زالوا في السجن/ عشرات صعدوا للجنة/ عشرات ضاعت ذكراهم/ والباقون امتدت خطوات البعد بهم/ قصيدة (أنا.. أنتم) ص22.

أبداً لا يحتاج الشاعر هنا إلى اختلاق مأساة وشخوص رواية وخطوط سرد ما دامت هذه الصور تسكنه ويسكنه، ولعل ذلك الواقع المتماوج دفع "المهاجر" أن يعلق عبارة القناعة كنزلا يفنى كإشارة مروراً أمام الانزياح والأساطير والتلوين.

القصيدة المختلفة:

اليتيمة وسط المآتم البكائية المهاجرة كانت قصيدة (سيراميك) خارج الخط الدرامي للتمتمات كتبها الشاعر حين أقام المركز الثقافي الفرنسي معرض سيراميك لإحدى الفنانات، كانت قصيدة سيراميك لقته عابرة كأي شيء يلفت انتباه أي محزون فيتوقف عنده لحظات ليواصل طقوس حزنه ما دامت اللوحة مختلفة مع مشاهد طقوسه الأبدية، ومع أن للتماثيل لغتها الشاعرية المتناسقة مع لغة القصيدة إلا أن المهاجر لم يجهد قريحته في تحليل لغة التماثيل كما لم يشأ منافسه بفن آخر بل أراد ابداء إعجابه بطريقة مألوفة يعبر عنها المؤمنون دائماً:

"من الطين /شاءت يد الله/ أن تصنع الأدمين/ وللطين../ يمنحهم دفأه والجلال/... /.../ تبارك همسُ الأصابعِ /للطين ينفخ من روحه الله فيه/.../ تبارك ربـ/ حباك المواهب أنى تنال؟"ص37-38.

وربما كان المأمول من شاعر ان يحول الفنانة نفسها إلى خالق مبدع وربما كانت هي تنتظر منه إبراز قدرتها الاستقلالية لا أن يقتصر على تمجيد من حباها الموهبة فهل أراد المهاجر بعث الإيمان بالمواهب في نفس الفنانة الموهوبة؟ لنتصور أن الفنانة ستجد بعض مرادها في المقطع الأول من القصيدة:

"ينطق الطين بين أصابعها /نسمة من جمال/ ينطق الموت/ والصمتُ/ والكلمات الكئيبة/ والكلمات الرتيبة/ تصبح شعرا.."

وإذا كان عمر أبو ريشة في قصيدته (معبد كاجورا) والتي تناولت ذات الموضوع في متحف هندي قد استنطق التماثيل بحوار تفصيلي بين الأعضاء والملامح مثل قوله بصور تمثال فتاة عارية:

وكأنها شعرت بنهديها — *أرادا يشردان*

قلها على طرفيها — *كفان لا تترجحان*

ونباح لذّات مطرّحة — *عناقا واحتضان*

هذه المنافسة بين نطق الصورة وصورة النطق لم يستخدمها "المهاجر" وكأنها لا تنسجم مع طقوسه التي لا يريد تركها ونخشى أنه أقام فيها بحيث لا يقدر على التنوع، فيكون أمام أي شيء آخر مثل حال الشاعر أمام الفيزياء أو أمام اشكاليات الفلسفة.

لا أريد الادعاء أن المهاجر لا يفهم في فنون الرسم والنحت لكن قصيدته لم تتعامل مع التماثيل التي أمامه بما يزيد على تعامل المتفرجين، مع أنه لا يعجز عن استنطاق الأشياء كما فعل في قصيدته (سكون) من مجموعته (وحدي) عندما أخذ يحاور - بعد عودته الخيالية المأمولة إلى الوطن -الأزقة والأبواب ونخلة البيت ويشكر كلبة الجيران لتعاطفها معه ومنها لقطة مؤثرة:

"وهناك عصفور /يسائل صاحبيه/ من يكون؟/" مجموعة (وحدي) للشاعر مصطفى المهاجر.. قصيدة "سكون" ص133.

كان بإمكان المهاجر ان يتعامل مع التماثيل بهذه الحواريات التفصيلية كما فعل أبو ريشة في (معبد كاجوراو) أو كما فعل هو في إحدى قصائد (وحدي) إلا أن الاستغراب من هذه النظرة الخاطفة على الفن يتبدد حين نلحظ أن هذه التماثيل لا تشكل أهمية في هواجس هذا الشاعر، لأن الواقع لديه أغرب من الخيال فلا يريد أن يجعل من الخيال واقعاً ما دام واقعه مليء بالمفارقات بحيث لا يحتاج إلى إضافة تماثيل إلى ما يشهد من ذوات محنطة فاكتفى من السراميك بالإشارة العابرة.

..بلى يبقى "المهاجر" يكتب ذاته بذاته وعوالمه من عوالمه فتعدد القراءات في تقييم هذه الكتابة التي يستطيع أن لا يعتني بها، بيد أنه لن يستطيع التغلب على صدقه البارز في أعمق تجلياته، وإذا كان "المتنبي" يغيظنا بالكذب المكابر إلى درجة الإسفاف فإن "المهاجر" يغيظنا بالإفراط بالصدق- إن صحّ وجود الإفراط في الصدق- كان "المتنبي" يمجد نفسه إلى حد الهذيان بينما نجد "المهاجر" على العكس تماماً يجلد ذاته بمحنة شرسة تشفق عليه منها وكأنما قدر لهذا الشاعر الملتزم بتحرره والمتحرر بالتزامه أن لا يستطع إلا بذوبان الراحة، ولست أدري لماذا المهاجر وحده بين رفاق المنفى من الشعراء أراد أو أريد له الغرق في هذا الحزن الطاغي؟!... هل لأنه استعذب الحزن بعد إدمان حتى لا يكاد يستعذب الفرح؟ لا نريد التكهن بتتبع بصمات صاحب التمتمات على كل مفرداتها إنما لا بد من التهامس معه أن هذا الصدق السوداوي هو حقيقة تختفي وراء أقنعة الفرح والنصر والنجاح، لكنها حقيقة لا تطاق، ولكنه مع ذلك صعب على شاعر مرهف بل هو عزيز على من تذوق ماء الفرات وتنسم هواء نخيله الباسقات أن يجيش هكذا فمن سمع لهذا الشاعر أن يختطف اللهب ويخفيه في خزان دموع دون أن ينطفئ ومن حرّض هذا "المهاجر" أن يرسم على الصفحات مدينة يغني سكانها بالأنين ويلعب أطفالها بالشظايا وتلتف نساؤها بقمصة الشهداء..؟!

هل هذا وجود غير الوجود؟ أم أنها عدمية تضيء باليأس مثل عوالم التمتمات..؟!

يحيى راضي أبو هجر

■■

متابعات... متابعات... متابعات



مهما يكن المُنتج الإبداعي شخصياً في مادته ومعاناته فإنه لا يستطيع الخروج عن المحيط العام، ليتقوقع ضمن دوائر ضيقة لا تتعدى أبعاد النفس وإرهاصاتها الخاصة، التي لا يمكن بأي حالٍ من الأحوال أن تنفصل عن الآخر الذي يشارك المبدع رحلة الأيام، وما تفرزه من حركات اجتماعية، وتيارات فكرية، تنشأ وتتطور ضمن البيئة التي تمس حياته مساً مباشراً.

هذا ما يضعنا أمام المقولة التي تعتبر كل نتاج فكري خاص، هو جزء من نتاج إبداعي عام، يستلهم المبدع مواده من الواقع المعيش، وقد التحم مع مَن يقاسمهم تعب النهار، وخبز المساء.

فالتجربة الإبداعية وإن نهضت بها معاناة فردية، فإنها تحمل مقومات الموضوعية التي تسحب النص من الفرد الذاتي إلى الآخر الجمعي، حيث يُمحور المبدع ذاته كمصدر رئيسي للمادة الإبداعية، وكأنه في مثل هذه الحالة يحمل أفكاره الخاصة بمعاناته الفردية ويضعها أمام فكره، يسبر أغوارها، ويقلب النظر في جوانبها، حتى تستوي أثراً إبداعياً يحمل خصوصية ما.

وهذه الخصوصية غالباً ما تكون ذاتيةً في نشأتها الأولى، وموضوعية في مآلها إلى الآخر، الذي لا بد أن يرى فيها شيئاً من ذاته سلباً أو إيجاباً.

ومن هنا لا يستطيع أن نتصور مبدعاً يملك رهافة الحس، ورقة الشعور، ودقة الملاحظة، من الممكن أن يعيش بشكل ما على هامش الحياة، أو خارج إطار الجماعة، لأن كل ما تفرزه الحياة في مساحة الواقع المعيش لا بدّ أن يشده بشكل إرادي إلى معترك ذلك الواقع، ويتصبر بتوقته، ويعيش معاناته، حتى ينتهي إبداعه جزءاً منه، وصورة معبرة عن آلامه التي هي بالأساس آلام الآخر وأحزانه، عندها من الممكن أن يمتد الإبداع جسراً تعبر عليه الأغلبية خلال صراعها مع التعب والعرق، فتبدو المعاناة الخاصة جزءاً لا ينفصل عن المعاناة العامة، مهما كانت طريقة التعبير عنها، لأنها في المحصلة الأخيرة جزء فردي من معاناة كلٍّ جمعي جماعي.

وفي الرحلة الممتدة على دروب العوسج المطحون بالتعب والعرق، ثمة محطات استراحة خاصة جداً، يتوقف على أرصفتها الأديب المبدع، يسترد أنفاسه، ويناجي أحلامه، يبحث في خفايا النفس عن مصدر آلامها، ومآل أحزانها، لا ليشكو أو يتذمر، وإنما لتكون حافزاً جديداً يبعث في أعماقه القوة، والقدرة على متابعة الرحلة، من أجل اللقمة المعجونة بالصبر والألم، وقد تحولت المعاناة إلى هاجسٍ كبير، ومبدأ عظيم سخر له عمره كله.

وعلى رصيف إحدى المحطات يقف الشاعر (سليمان العيسى) يستنشق الهواء الممزوج بغبار المتعبين، فتتوالى الصور شريطاً من الحكايات الطويلة، هي بالتالي صورٌ فنية من نوع خاص جداً، لم نجده في دواوينه الرسمية ليس لأنها اعتمدت الكلمة الضاحكة الباكية: وليس لأنها تنم عن الدعابة والمرح، وليس لأنها من نتاج شاعر كبير، بل لأنها من صلب الواقع الذي عاشه (سليمان العيسى) بحلو أيامها ومراراتها التي أذاقته الشيء الكثير.

والمشكلة ليست مشكلة (سليمان العيسى) وحده، بل هي مشكلة المتعبين الذين يمضون عمرهم، من أجل تأمين بيتٍ ما.

وسليمان العيسي الذي حمل مع رفاقه هموم الوطن والأرض والأمة العربية، منذ العاشرة من عمره، كان يحمل في أعماقه هم المأوى، هذا الهم الذي لم يستطع أن يتجاوزه إلا من خلال الكلمة الساخرة المعبرة عن ألمه وحسرته بأن الشعر والإبداع لم يوفر له ثمن بيت يسكنه مرتاحاً مع أسرته فإمكاناته المادية المتواضعة، فرضت عليه أن يمضي حياته منزوياً مع أسرته وشعره في [قبو] متواضع بالأجرة، لا تدخله الشمس، ولا يعرف الهواء النقي سبيلاً إليه وفوق ذلك كله، كان عرضة لغضب السيول، وعناد المجارير، وكرم المزاريب، وسوء معاملة الجيران.

ففي [حلب الشهباء] كان قبو الشاعر في شارع ضيق يهبط إليه بعشر درجات، كان عرضة للسيول المتدفقة بعد كرم السماء بأمطارها السخيّة، التي سرعان ما كانت تسد المجارير، لتتجمع المياه في غرف ذلك القبو البائس، معلنة بدء المعركة بينها وبين الشاعر المتعب، فيقضي الليل مع أسرته وهم ينزحون الماء [بالطناجر والأطباق] ويسدون الشقوق بالخرق والثياب، حتى يُخرجوا الوافد المزعج، وطالما راجع المسؤولين في بلدية [حلب] أملاً أن يجدوا له مخرجاً لأزمة انسداد المجارير، فلم يلق من مهندسيها غير الوعود الخلبية، والكلمات المعسولة.

وفي إحدى ليالي كانون الباردة، داهمه ذلك الوافد دون استئذان، وتجمعت مكارم المياه في قبوه، وقد ارتفعت، حتى تجاوزت ركبتيه، فأمسك ورقة وقلماً، ونظم قصيدة إلى مهندس البلدية، يصف معاناته، علّه يحمي نفسه وبلديته من سُبّةٍ ستلحق بهم إلى الأبد، عندما تعرف الأجيال قصة غرق شاعرهم الكبير في قبوه المتواضع:

"إيه عبد الرزاق، شاعرك الفذ

غريق يستصرخ البلدية

هطلت رحمة الإله على الناس

فكانت على أخيك بليّه

قصتي نكتةٌ، وإن شئت مأساة

تهزّ الشعور والأريحية... إلخ

[حلب -كانون الثاني 1960]

ويبقى الشاعر المرهف في صراع دائم مع كرم السيول والمجاري الحلبية، حتى يصدر أمر نقله إلى [دمشق] ذات البيوت الفخمة، فيفرح الشاعر بهذا القرار الذي سينقذه من عذاب القبو الحلبي، ولكنّ الرياح

تأتي بما لا تشتهي السفن، فقد أبت [دمشق] على اتساعها أن تؤمّن للشاعر بيتاً يليق به، فالإمكانيات المادية المتواضعة لم تضع أمامه سوى قبوٍ يسكنه وبالإيجار طبعاً، فيكتب قصيدة ساخرة يصف فيها معاناة البحث عن ذلك القبو الدمشقي، يقول فيها:

كنت في الشام ما أزال الوب

مدنيٌّ، يقول شيئاً غريباً

لم يُغنني شيئاً، بياني الغريب

أنا أبني بيتاً بلمحة عين

يهرم الدهر قبله ولا يشيب

يسكن المتعبون أبيات شعري

نبضات حيطانها .. وقلوب

قلت هذا يوماً لصاحب قصرٍ

شامخٍ مثلكم بنائي مهيب

لست أدري ما قال في السر إلا

أنه ظلّ صامتاً لا يُجيب

كان قبواً أو ملحقاً كل حظي

قسمةٌ، كل عمرنا نصيبٌ... إلخ.

[دمشق، آذار، 1967]

وإن كانت مشكلة القبو الحلبي، تنحصر في تخمة المجارير التي تصب في غرفه، فإن مشكلة القبو الدمشقي تكمن في تلك المياه الملوّثة التي ترشح عليه من المزراب المتسلط على قبوه، والذي يفتح شدقيه كل يوم ليقدم عطاءه السخيّ دون مقابل، وقد جرى مخلّفات البيوت المنتصبة فوقه وفضلاتها وروائحها التي تزكم الأنوف، ولما أعيته الشكوى، وأضناه الاحتجاج، لم يجد غير الشعر ملاذاً يشكوه همه وعذابه:

"تبارك القبو، لا تُحصى مزاياه

وليسقط الطابق العالي وسكناه

ولست أقصد جيراني، فقد فتحوا

قلوبهم ليقول الشعر شكراه

عشرون في حلب، عشرون من عمري

في الكهف ما كان أحلاها وأحلاه... الخ

لقد تحمل الشاعر الصابر عناد المزراب المسلط على قبوه بابتسامة ساخرة، تجاوزت حدود الألم الذاتي، فالشاعر الذي حول قلبه الكبير إلى بيوت شعر أصيلة سكنتها أطفال الأمة العربية، لا يبحث عن القصور الفخمة، بقدر ما كان يبحث عن حلٍّ لإصلاح المزراب الغلي بعطاءاته التي لا تحد ولا توصف،

وإن حاول مع صاحب القبو هدده بالإخلاء والطرد، والجيران مصرون على رمي فضلاتهم خلال ذلك المزراب، فلا سبيل لديهم سواه، فلا شيء إذن غير الشعر:

"على المزراب أسحو لا على الوتر

أعيتكم من مزاريبي ومن مطري

قبوي على العهد [صرفاً] جد ضيقةٍ

وإن تبجح فيها مجلس السمر

لا يلمس الضوء، ضوء الشمس ظلمتها

أضويتها ببقايا النور من بصري
وغرفتان كقلب الطفل حجمهما
وتحملان هوى الدنيا على الصغر
قبوي وبالأجر لا بالملك أسكنه
ملكي معلقة أعطيتها عمري
سكنت مستقبل الأطفال في بلدي
وما جرحت بقصر قارو نظري

ويتابع شاعر القومية والأطفال، وصف المزراب، التي لم تستطع المحاولات الإنسانية، والقصائد الشعرية الشفافة مجتمعة ومتفرقة أن تجد له حلاً:

"قيثارتي منذ أسبوعين سقسقسة
من البواري، واعفوني من الخبر
سقفي يُغني مزاريباً موقعة
يا أم كلثوم غضي الطرف وانتحري
تشققت دورة الجيران، واهترأت
ويا مجاري، هذا بيتنا.. الهجري

وخلال عطاءات تلك المزراب التي لا تحمد عقباه، يتابع الشاعر العيسى معاناته، متحسراً على الذوق الذي ضاع، والقيم الأخلاقية التي أصبحت سراباً في زمن المادة، باكياً قواعد الجوار وحق الجار وواجباته فيقول متألماً وناقداً:

"وزقزقت إذ شكونا الدالف جارتنا
كيف اجترأنا، فنبهنا إلى الخطر
إن لم يرقكم على المزراب قبوكم
فشيخشوا، وارحلوا عنا على الأثر
كل الدواوين هزت أمة ومشى
جيل على ضوئها كانت بلا غرر
كل الدواوين، كل الشعر نافلة
لقتر بقبيك عند الريح والشجر
ياميّ: أمرك.. شخشخنا حوائجنا
فحددي إن تشائي وجهة السفر

[دمشق: 1971/11/7]

والجدير بالذكر أن ذلك القبو المشؤوم كان سبباً في إصابة الشاعر إصابة جسدية أقعدته الفراش أياماً طويلة، حيث ساهمت المياه المتراكمة في غرف القبو على [زحلقته] ليقع على الأرض وقد انكسر له ثلاثة أضلاع دفعة واحدة وبذلك يقول:

"نكبة بعد نكبة كم تلقيت — *بترنيمة الهوى أوجاعي*
تحمل الروح، أي هم وتمضي — *فوقه، فوق مترجه الشراع*
أنا طفل والطفل أقوى من — *الأحداث، أقوى من السنين الجياع*
ما عرفت الغرور، لكن دعوني — *أتحدى الكسور في أضلاعي*

[دمشق 1990/5/30]

لقد كان الشعر الساخر الذي كتبه (سليمان العيسى) أقرب إلى تصوير دقائق حياته ومعاناته من أية قصيدة جادة، لأنها استطاعت أن تملك من القدرات الفنية ما يؤهلها لأن تتجاوز الحدود جميعها، وتبقى أمينة على رؤية الشاعر الإنسانية والفنية.

ومن هنا فإن قصائد القبو وغيرها من القصائد الساخرة المرمية في أدراج الشاعر الكبير (سليمان العيسى) تشكل مظهراً من مظاهر معاناته الشخصية، التي وإن اتسمت بالفردية، فإنها حملت هماً إنسانياً جماعياً عاماً؟ لأن المشكلة وإن ضاقت وارتبطت بحياته سليمان العيسى الخاصة، فإنها تعبير صادق عن هم جماعي كبير ينسحب على جموع غفيرة من سكان الوطن العربي الذي أمن الشاعر بأهمية وحدته واشتراكيته التي تضع الحلول الكفيلة بأن يتساوى الناس بالدور والقصور، ولذلك فإن السخرية التي اعتمدها الشاعر في قصائده التي تحدد لنا الوجه الآخر لشاعر النضال والأطفال تشكل تجربة فنية لها خصوصيتها الإبداعية، تضاف إلى تجاربه الجادة لأنها تعبير صادق عن واقعية حياتية إن اتسمت بالفردية فهي جماعية بمدلولها الإنساني والاجتماعي، لذلك لا يحق لأحد أن يفصلها عن تجاربه الشعرية الجادة، فكلاهما وجهان جميلان لتجربة شاعر كبير هو جزء لا يتجزأ من تجربة الأمة العربية بمدها وجزرها على مختلف المستويات الإنسانية والوطنية والقومية.

محمد غازي التدمري

■■

متابعات... متابعات... متابعات



مقدّمـــــة:

ترعرعت المقالة الأدبية في الجزائر، ونمت أركانها في أحضان الصحافة التي فتحت المجال واسعاً أمام المبدعين الجزائريين لنشر أفكارهم وآرائهم بغير قيد، على الرغم ممّا كانت تتعرّض له من اضطهاد وحجر ومصادرة وتنكيل بكتّابها والمشرفين عليها.

فظهرت فيها مقالات ذات قيمة جمالية رفيعة -وخاصة- على يد الإبراهيمي الذي عرف فضله وثراء كتاباته أدباء المغرب والمشرق العربيين، إذ كان الكتّاب يعالجونها بنجاح فني مقبول فتوخوا لدى تحبيرها معظم القواعد الفنية المعروفة(1).

وكان يدور أدب المقالة في فلك الإصلاح والسياسة والدفاع عن مصالح الشعب والمطالبة بها، وأكّدت في مضمونها -وخاصة عند الإبراهيمي- معنى أساسياً كان أبرز المعاني الجوهرية في معركة الإصلاح وذلك بالدفاع عن الإسلام واللغة العربية والشخصية الوطنية، وترسيخ هذه المقوّمات في نفوس أبناء الجزائر الذين يحاربون الاستعمار ويتأهّبون للقيام بثورة عارمة ضده.

وسعت تلك المقالات إلى إقناع أفراد الأمة بأفكارها وموضوعاتها التي ارتكزت على الواقع لمعالجته وتغييره، وتحليل علاقة الإنسان بالوسط الاجتماعي بوصفها الإعداد المعنوي لكلّ عمران، فسلمت تلك الأفكار من التناقض وأدت إلى نتائج ملموسة إذ تفهمّها القرّاء وتشبّعوا بها وعملوا على تغيير واقعهم.

وعلى الرغم من تعدّد موضوعات المقالة الأدبية وتشعبّها إلاّ أنها ظلّت تعالج قضيّة الجزائر بكلّ الأبعاد، التاريخية منها والسياسية والاجتماعية والثقافية والحضارية، وذلك قصد التحرّر من أيّ شكل من أشكال السيطرة الأجنبية.

والقارئ للمقالات حتّى وإن وجدها تعالج مصطلحاً كالأدب أو دور الأديب في المجتمع، فإنّه يلفي أنّ الغرض من أفكارها هو وضعها في إطارها العلمي والاجتماعي لكي يتبنّاها الناشئة ولا يزيغوا عنها، فينفعوا بها الوطن، ويقاوموا الاستعمار بسلاح القلم في موازاة سلاح السيف.

ولقد تعددت الموضوعات بتعدّد اهتمام الفرد الجزائري، وتداخلت المجالات في العديد من المقالات، فكان بينها الانسجام والتكامل، ونشأ عنها قيام كلّ مجال بالوظيفة المنوطة به خدمة للغرض العام الذي يقصده الكاتب.

ويتجلّى في خطاب المقالة الإقناعي مجال التاريخ المسخّر لخدمة الواقع والتخلّص من معاناته وويلاته، وهو مسخّر لبناء مستقبل فيه الأمل والحضارة والعمران وأرقى السلوكات والعلاقات والمعاملات. فالتاريخ له أثره الخصب في الإقناع وهو عنصر يستشهد بحوادثه وقصصه ليتخذ المتلقي العبرة ممّا فات، وينبّهاً لما هو آت، "وتتمثّل الاستعانة به في البحث عن الحجج اليقينية التي تشكّل المادّة الاستدلالية للمقالة" (2).

ويلاحظ -أيضاً- أنّ المجال السياسي في مثل مقالة إلى "أبنائي الطلبة"(3) للإبراهيمي، يقوم بتبصير الطلبة بالوضعية العامّة للأمّة والمخاطر الاستعمارية التي تحيط بها، ويرتبط العنصر التاريخي بهذا المجال الذي وظف توظيفاً نفسياً على أساس كونه مجموعة حوافز تذلل الصعاب، أمام طلبة العلم الذين سيتّخذون أجدادهم العلماء نماذج حسنة يجمل تمثّلها.

والمقالة -السابقة- إصلاحية متضمنّة الأبعاد التاريخية، أقام فيها البراهين الدامغة على إمكانية العودة في القضايا الكبرى إلى العلماء، وكون أحوال الأمّة سيّئة راجعة إلى تهاونهم في هذا الواجب وعدم إسناد الأمر إليهم. (4).

مميّزات خطاب المقالة الإقناعي:

أهمّ مميّزات خطاب المقالة الإقناعي التي في ضوئها تناول موضوعاته هي:

أ-الأسلوب الحاد أثناء مناقشة القضايا المعالجة.

ب-السخرية.

ج- النزعة التعليمية (5).

وهي جوانب أساسية في بناء الخطاب لما تضمنّه من محاكمة عقلية تنزع نحو الإقناع وإحداث اليقين لدى المتلقّي حتّى يعلم أنّ مايقوله الكاتب لهو الصدق وكبد الحقيقة.

وهذه العناصر هي مقوّمات الخطاب لما لها من تأثير نفسيّ على القارئ، وتحدث الانفعال اللازم لديه، وقد تجتمع برمّتها

أو يطغى واحد منها أو اثنان على سائر المقالة.

ولكن مايلاحظ أن الأسلوب الحاد كان الصفة المميزة -في الغالب- للكتابات المقالية في الجزائر، ولايعتقد أنّ الأدب العربيّ الحديث بوجه عام احتوى على هذا العنصر حين معالجة الموضوع أو مناقشة الخصم وجداله ما احتواه أدب المقالة الجزائرية. وأشهر من يمثّل هذا الاتجاه الإبراهيمي الذي كان "يرمي خصمه بالفاظ حداد كأنها شفرات ماضية أو شظايا محرقة" (6). خاصة وأنّ اللغة كانت تسعفه بتعابير ملتهبة تذيب الحجر(7).

فالأسلوب الحادّ الذي كان يهاجم به الاستعمار مميّز، قد لايوجد نظيره في المقالات العربية الحديثة، فأسلوبه قويّ، جزل، رصين، اكتسبه بما حفظه من عيون الشعر العربي ولغته، فهو حين يخاطب الاستعمار يقول: "زيّن للاستعمار سوء عمله فطغى، وبغى، وكفر وعتا، وأتى من الشر ما أتى.. إنّ الاستعمار لايؤمن بالحالة حتّى نسأله الإنصاف لدينه الحق، ولكنه يؤمن بالقوة، فلنحذره عواقب الاغترار"(8).

فالخطاب ومااحتواه من اقتباس من القرآن الكريم تعبير عن اللهجة الشديدة التي يسلّطها على الاستعمار، فعادة مايزيّن للإنسان ماهو جميل ومحبب، ولكن الإبراهيمي يوظّف "سوء عمله" لأنّ كلّ ما يقوم به الاستعمار من أعمال لايرجى منها الخير.

ويتبع ذلك التركيب بمفردات تزيد العمل السيء توضيحاً وهي "طغى- بغى- كفر -عتا- وأتى من الشرّ ماأتى". فهي صفات متسلسلة متنامية تبلغ ذروتها حين الوقوف على الشر.

وقد تعمّق ذلك التجاوز بأصوات المدّ التي بلغت ستّة وأصوات الحلق التي توحي بالألم المسلّط على الأمّة الجزائرية من جرّاء أعمال المستعمر، وأعطت للجمل الطابع الإيقاعي الذي يعتبر سمة من سمات الأداء الكلامي لمتكلّم العربية، فيمارسه على مستوى الصيغ المفردة والعبارات المركّبة.

وتلاحظ تلك اللهجة الحادّة في خطابه التالي: "ياهؤلاء، إنّ الاستعمار شيطان، وإنّ الشيطان لكم عدوّ فاتّخذوه عدوّاً، وإنّ الاستعمار شرّ ومحال أن يأتي الشرّ بالخير، ومحال أن يجني من الشوك العنب"(9).

وقد يكون الأسلوب حاداً وصاحب المقال يقدّم نصائح لقرّائه، ويتجلّى ذلك فيما وجّهه مولود قاسم من توجيهات للكتاب في الجزائر ليكتبوا في الصحف والنشرات عن وطنهم ويعرّفوا به دون الدّخول في تفاصيل حياة الشعوب الأخرى التي لها من يدافع عنها ويكتب حيث يسجّل قائلاً: "إنّكم قوم ليست لكم إذاعة كبقيّة أرض الله، وليست لكم كتب أو مجلاّت كبقيّة أرض الله، وإذا سمحت لكم الفرصة للكلام عن الجزائر في هذه النشرات، أفتصرّون أيضاً على أن لاتكون للجزائر، وعلى ألا يسمع عنكم خبر كبقيّة أرض الله.

أم أنّه ليس عندكم قضايا ومشاكل هي أعوص وأصعب من مشاكل أهل الأرض وأعقد، فأصبحتم تتكلّمون عن غيرها وتضربون عن أخباركم صفحاً لفراغها من المشاكل"(10).

إنّ تضاد الإثبات والنفي عنصر هام في تشكيل الخطاب الإقناعي الذي يوظّفه الكاتب من أجل إحداث التوازن والمعادلة بين أمّته والأمم الأخرى، وليدرك الكتّاب في الصحف القوانين الموضوعيّة التي تتطوّر بها المجتمعات، ولكي يصلوا بواقعهم إلى الحريّة الضروريّة والحقّ في الحياة. ويتّضح ذلك من أساليب النفي المباشرة وأخرى تستشف من السياق التي تضمّ تنازعاً بين صحافة لها تقاليد وتشكيل صحافة عند الجزائريين يهملون فيها الحديث عن مجتمعهم.

فالكاتب يذكرها في سبع وحدات هي:

1-ليست لكم.
2-ليست لكم.
3-أن لاتكون.
4-ألا يسمع.
5-ليس عندكم.
6-تتكلّمون عن غيرها.
7-تضربون عن أخباركم صفحاً.

ويلاحظ أنّ هذا النفي المقيد يزلزل إحساس القارئ بما تضمنّه من لهجة حادّة، تدفعه إلى العدول عن أعماله المرتبطة بالمناسبات التي تناقض جماعته فكريّاً واجتماعياً وواقعيّاً.

أمّا الميزة الثّانية في خطاب المقالة الإقناعي فهي السخرية التي ترتبط بالأسلوب الحاد ولا تختلف عنه كثيراً لأنّ استخدام سلاح السخرية في الأدب، هو في حدّ ذاته ضرب من العنف الذي يعدّ رقص الخصم بقذائف من الكلام، وقصم ظهره بسهام من القول، في حين السخرية تهكّم معنوي شديد اللّذع، ثقيل الوطء عنيف الوقع (11).

وهي سخرية تجد طريقاً سهلاً إلى قلوب القراء ونفوسهم إذ تذوّقوا أساليب اللغة العربية، وهي مثير يوجّه الكاتب إلى الإبداع وله طبيعة نفسية وفكرية واجتماعية يعكس خبرته واقتداره في تشكيل خطابه الإقناعي في عمل فنيّ.

ولعله من الطريف أن يشار إلى أن أوضح صورة للسخرية تتجلى في كتابات الإبراهيمي وخاصة في مقالته: "عبد الحيّ الكتانيّ، ماهو؟" (12).

فهو يتبع التحليل الهزلي على غرار الجاحظ الذي كان يروّح على القارئ بمزجه الهزل بالجدّ حتّى لايسأم من رسالته، لأنّ الضحك كما يقول مكدوجل: "... يغيّر مجرى التفكير ويجدّده بطريقة تمنع الكآبة والملل وتحدث الراحة العقلية، وكثيراً مايفعل الضحك في الضاحك فعل الدّواء في المريض، فللضحك إذن فائدتان: فائدة فيسيولوجية وفائدة نفسية(13).

وللضحك هدف تقويمي أيضاً وتتمّ تلك الفكاهة عن فطنة الإبراهيمي التي لم تكن إلاّ بفضل من ذكاء ودقة في الحسّ ورهافة في الذوق والشعور.

ج-النزعة التعليمية:

لقد التزم الكتّاب الجزائريون بالإصلاح والأهداف الوطنية والمثل العليا والطموح إلى استقلال الجزائر، وتشييدها تشييداً

يناسب الحضارة الحديثة ويواكبها، فدفعهم هذا الالتزام إلى العناية بالتوجيه والتعليم بصفة عامة.

واتخذت هذه النزعة أشكالاً متعدّدة منها العلم المتصل بالقضايا الكبرى التي تبني الفرد وتكوّنه تكويناً نفسياً واجتماعياً ومنها الخاص بفن من الفنون أو علم من العلوم.

أمّا الأشكال العامّة فهي تلك التي نهجها أغلب الكتّاب مثل التعريف بالشخصيات التاريخية التي لها مواقف رائدة وبارزة في التاريخ العربي والإسلامي، وهم بهذه الكتابات يحثّون الشباب على التزوّد ما استطاعوا من حياتها واتخاذها أسوة يهتدون بها لينفعوا بهذا السلوك أمّتهم، لأنها شخصيات عرفت بالخير فدعت إليه وتبينت الشر فحادت عنه (14).

وعالجت المقالات الاجتماعية موضوعات ذات هدف تربويّ وتوجيهيّ منها مقالة يقدّم فيها الإبراهيمي منهج التعلّم ويبّن للمتعلمين أنّه ينبغي الاعتماد على المحاضرات وحلق الدروس فقط فيقول: "لاتعتمدوا على حلق الدروس وحدها، واعتمدوا معها على حلق المذاكرة، إن المذاكرة لقاح العلم، فاشغلوا أوقاتكم حين تخرجون من الدرس بالمذاكرة في ذلك الدرس، إنكم إن تفعلوا تنفتح لكم أبواب من العلم، وتلح لكم آفاق واسعة من الفهم"(15).

فهو يستعمل الأساليب الإنشائية التي غرضها النصح والإرشاد، فهما يصدران عن شيخ متعلّم محبّ للعلم ويضع المتعلّمين في مقام أبنائه، وهل يوصي الأب أبناءه بأحسن من هذا في مجال العلم؟ ثمّ يقدّم

قولاً مأثوراً أو حكمة ليسهل حفظها وتداولها وهي وسيلة إقناعية وذلك في قوله: "إنّ المذاكرة لقاح العلم"، فهي قاعدة وأساس التعلم إذ لايكفي الطالب حضور الدرس في القاعة ولكن مراجعته مع الطلبة وفي المصادر والمراجع هي الوسيلة التي ترسخ العلم في الأذهان.

وثمّة وسيلة إقناعية أخرى وهي تقديم نتيجة للمذاكرة، التي يبحث عنها الطلاّب، ويوضّحها الأسلوب الشرطي "إن تفعلوا - تنفتح". وهي الفوائد التي يجتنيها المتعلّم باتباعه هذا المنهج في التعلّم والمنهج التربويّ بوجه عام.

أمّا التعليم الخاص فيراد به تضمين المقالة ما له علاقة بالعلوم المختلفة كذكر النحو والصرف والبلاغة والفقه وغيرها، فلعلّ الإبراهيمي من الذين يتميّزون بهذا الاتجاه وممّا قاله في هذا المجال: "في العربية تركيب الإسناد والإسلام لايرضى أن يسند إلى فرنسا الاستعمارية، ولا أن تسند هي إليه، وفي العربية التركيب الإضافي، والإسلام لايسمح إلى أن يضاف إلى فرنسا، ولا أن تضاف هي إليه، وفي العربية التركيب الوصفي، والإسلام لايقبل أن يوصف بالفرنسي ولا أن توصف فرنسا بالإسلامية"(16).

فهو يذكر مصطلحات نحوية وصرفية لها بعد دلاليّ مغاير لمعناها الأصليّ الذي تواضع النحاة عليه والصرفيون، ويقول أيضاً: "في لغة العرب لطائف عميقة الأثر، إن كانت قريبة في النظر منها التسمية بالمصدر والوصف به... من سنن العرب أنهم يجعلون الاسم سمة للطفولة والكنية عنواناً على الرجولة(17).

علاقة الشكل بالمضمون:

يتّضح ممّا سبق تماسك الخطاب الإقناعي في المقالة الأدبية من خلال عناصر أساسية لها دور مهمّ في بنائه وتركيبه، وفي الاتصال المعنويّ بين أجزائه، ذلك أنّ الكلام بعضه آخذ برقاب بعض كأنّما أفرغ إفراغاً كما يقول ابن الأثير(18).

ويتجلّى من ذلك حسن التخلّص والترفق في الانتقال من فكرة إلى أخرى ومن جزء إلى آخر، بحيث لايشعر القارئ بفجوة في تسلسل الخطاب أو عدم الانسجام والتكامل، ممّا يعطيه وحدة عضوية ذات بعد نفسيّ مهمّ وقدرة وفعالية في مجال التأثير في المتلقي وإحداث الاستجابة المناسبة لديه عن طريق المحافظة على انتباهه ومتابعته للخطاب.

ولقد أسهمت في إبراز هذا التماسك العلاقة بين الشكل والمضمون في المقالة الأدبية، فالشكل الأدبيّ لاينفصل عن مضمون الخطاب، الأمر الذي يحدّد للأديب الأدلّة التي يعتمدها والحجج التي يفصّل فيها القول، ولذلك يخضع الخطاب إلى جزئين جوهرين هما: عرض الفكرة ثمّ البرهنة عليها، ولايمكن استغناء أحدهما عن الآخر، وتقديم ثانيهما على أوّلهما.

وقد جمعت تلك المقالات بين المعاني والجمال أي بين الجمال الأدبي في الصياغة والتعبير عن الحقائق والأفكار. فيلاحظ تلك الشاعرية المتحكمة في الخطاب وبنائه وهي تتقوى بالقرائن والرّؤى للعالم، فسلاسة الأسلوب وجودته وترابط العبارات مع تداعيات للأفكار فتبرز الصور وكأنّها مادية وهي عامل من عوامل الاتصال بين مشاعر الكاتب والقارئ.

□□ الهوامش:

1-ينظر د. عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص.369

2-عبد الحميد بوزوينة، بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1988.

3-محمد البشير الإبراهيمي، عيون البصائر. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دون سنة، ج2، ص.215

4-ينظر عبد الحميد بوزوينة، المرجع السابق، ص.13

5-ينظر د. عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص.376

6-ينظر د. عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص .378

7-ينظر د. عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص.378

8-الإبراهيمي، عيون البصائر، ص.181

قراءة

"التلوّث" ربما كانت هذه اللفظة أفضل مدخل إلى قصص هذا العدد، لأن هذه "الكلمة" تسم الفضاءات القصصية، بمياسمها السلبية، عبر علاقات (الحيّز) بالطبيعة من جهة، وبالإنسان من جهة أخرى، حتى لتظلّ هذه العلاقات المتشابكة ساخنة، وثقيلة ممتدة، لترسم بدقة الخارطة القصصية، الجزئية والشاملة، لتكوينات الكتّاب النفسية المتخمة بأحاسيس الضآلة ومشاعر البعد والانسحاق والضياع والغربة والخوف، والقلق، والحصار الكابوسي المتطاول، والناتج عن لعبة السلب والإيجاب في علاقة الفرد بالمجتمع المتسلط المتخلف، والملوث، والمدهون بالزيف والخداع.

إن من المدهش والمثير أن نطالع في القصص الست صوراً مختلفة للتلوث الذي يكاد يصيب كل شيء، وكأن الكتّاب الستة، وبينهم الكهل الذي تجاوز الستين، والشاب الغضّ الإهاب، كأنهم اتفقوا على توجيه عدسات آلات تصويرهم نحو هدفٍ واحد، كلٌّ من زاويته يرصد نقطة من هذا التلوث في الفضاء الواسع العريض كالشارع، أو الفضاء المتوسط الأخضر كالحديقة، أو الفضاء الضيق البيت والحانة، ليستولد من تراكمات الحياة بضغوطها وقسوتها، بهمومها وأحزانها، بوجهها الخائف المرتعش آناً، والمخيف المرعب آناً آخر الصورة.

إن هذه اللقطات التي ترصد جانباً من التناقضات والسلبيات، لم تكن شيئاً عابراً، في حياتنا المعاصرة، على الرغم من بعض البوارق المشرقة، لذلك وقف كل كاتب خلف قصته بدين ويعرّي ثم يستكشف في ديناميكية مبصرة، أفضل مايقال عنها إنها شواهد حية على العصر، وموقف الأديب منها، حيث يدعو إلى فضح أسباب الشرّ والفساد وكشف الزيف الذي نتلمسه في ثنايا القصص والذي أجمع عليه الكتّاب من دون اتفاقٍ مسبق.

* الدق على مقام البحر قصة: محمد أبو خضور:

محمد أبو خضور كاتبٌ متمرسٌ بأكثر من جنسٍ أدبي، فقد التفت إلى الترجمة، وكتب الدراسات النقدية، والمقالات الأدبية والقصة القصيرة، وهو في هذه القصة (الطازجة) التيّ تحمل نكهة مرحلة مابعد التقاعد، يبدو على جانبٍ كبيرٍ من الرويّة في التعامل مع هذا الفن، مع أن الموضوع عاديّ -كما يبدو لأول وهلة - لكن خبرة الكاتب جعلته يمور بالحيوية والإثارة، ويحيل القارئ إلى استشرافاتٍ واستشراقاتٍ جذابة، وإن كانت في مجملها وخزة حادّة الوخز! يركّز الكاتب على صورة الشارع العربي في المدينة الكبيرة، فيرسم أبعاداً قاتمةً: "وصلتني رائحة الشارع، رائحة عرق الناس، وزيت السيارات. لقد نثرت المدينة عصافيرها وذبابها وفضلات طعامها. يرتجّ! إسفلت الزقاق الضيق تحت قدمي...... وأنا أصعد الجبل يأتيني ضجيجُ العربات، وصياح الحناجر، وحركات الأيدي، والرقاب الكثيرة، والأفواه المفتوحة، وعجائز النسوة الغليظة، تتحرك في عصبية داخل سوق الخضار المنبعثة منه روائح عجيبة...".

لقد أبدى القاص امتعاضه من هذا الشارع، وانتابه شعورٌ بكونه ضداً للنظافة، وخصماً للنقاء، وغريماً للحب، حتى لكأن المدينة بشوارعها الملوثة، قد غدت (مدينة بلا قلب)، كما حكم عليها الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، بعد أن كان الشارع وجهاً مشرقاً للمدينة الجميلة تطلق عليه أسماء الأبطال والشهداء والعلماء.

إن بائع (الدربكات) أنموذجٌ حيٌّ للبساطة والنقاء، ليس بسبب حبه لآلته البدائية البسيطة فحسب، وإنما بمحافظته على التراث أولاً، والفكر الخلقي ثانياً، يتجلى ذلك حين يصبح دليلاً أميناً يصحب السارد -بطل القصة الشاب- إلى رجلٍ طاعنٍ في السن، وهو أشهر ضارب إيقاع في المدينة وتبدو صورة البيت العربي الذي يحافظ على خصوصيته وعدم تلوثه، وحرص صاحبه على الفن الأصيل، هي صورة الإنسان الذي التزم بالأخلاق الكريمة في زمن فقد كثيراً من معاييره ومعالمه، وما صورة البيت ونظافته، والشيخ وأصالته، سوى الوجه المشرق، والصورة المضيئة والمعارضة لصورة الشارع الملوث.

إن السارد، يصطدم بهذا الشارع، في ذهابه إلى بيت الشيخ الفنان، وفي إيابه، حيث يجد الأبنية والشوارع متشحةً بهباب الدخان، وكأن المدينة، قد ضاقت فضاءاتها عن ذي قبل، وهذا من شأنه أن يسلب الحالة الوجدانية، الروحانية والصوفية، التي (تلبّسها) في (حضرة) الشيخ الذي كانت كلماته الأخيرة وصية خاصة بشباب العصر الملوث:

- **"عليك بالمال والصيام".**

هذه الروحانية ما تلبث أن تتزلزل أمام طغيان الشارع وتلوثه، فبطل القصة، ينتقل إلى بقعة مضيئة في (حيّز) يُعَدّ نقطة علاّم في حياتنا التشريعية المعاصرة، فيقف مقابل (البرلمان) وكأنه أراد هنا أن يسرد قصة داخل القصة، قصة واضحة ومرموزة معاً؛ متكاملة الخصائص الفنية، تؤهلها كي تكون قصة (قصيرة جداً) تعتمد على (الومضة) الصاعقة، وهي قصة لم تكن مستقلة بذاتها، منقطعة عن أمها، وإنما خدمت الحدث العام للقصة، وارتبط مدلولها بالحالة النفسية للشخصية. إذ تتوقف أمام بطل القصة ورفيقه -بائع الدربكات- سيارةٌ صغيرة، تبدو فيها امرأة ربيعية الوجه، سرعان ما يقترب منها بائع الصحف منادياً:"نتنياهو يهدد

بإحراق واشنطن"، فتلتقط المرأة جريدة (القدس) ليظهر إبطها العاري، عندئذٍ ينتفض ويدخل حالةً جديدة من (التلبّس) لكنها لم تكن بأي حالٍ من الأحوال الحالة التي عرفها في (حضرة) الشيخ الفنان.

القصة لقطاتٌ بارعةٌ تظهر مدى تمكّن الكاتب في هذه الخاتمة الكاسحة التي جمع فيها بين كل من [البرلمان السوري، والمرأة بسيارتها الصغيرة، وجريدة القدس، ونتنياهو وواشنطن]، وذلك بعد أن كان قد وضع القارئ منذ الكلمات الأولى للقصة، وحتى ماقبل هذه النهاية، في جوٍ نفسيٍّ آخر مغاير تماماً لتوقعات القارئ.

إن تلوّث الشارع، هو مآلٌ حتمي، ونتيجةٌ منطقيةٌ لتلوث البيئة وساكنيها، ولكن الكاتب لم يغلق أمامنا أبواب الأمل كلها، فترك لنا كوة نرى من خلالها بصيص الحب من خلال (النظافة) التي لا يزال سكانٌ من المدينة يتمسكون بها في بيوتهم وشوارعهم ومعاملاتهم وفنونهم وروحانياتهم.

لقد مزج الكاتب بين الفني والاجتماعي والسياسي عبر تقنيةٍ محببةٍ تجاوزت الأسلوب التقليدي في القصّ، ليجيء تعبيره صارخاً عن إدانة التلوثات التي يصادفها الإنسان المعاصر كل يوم في شوارع المدينة الكبيرة.

* القصيدة. قصة: اسكندر نعمة:

تميل هذه القصة إلى ميدان علم النفس البعيد الغور، وهي أحادية الشخصية. بطلُها متأزم نفسياً، تتجلى أزمته في تبرمه الدائم من عدم تلاؤمه مع الفضاء المحيط به، فهو منذ أن يسمع المذيع يعلن عن تقديم تمثيلية في حلقات، يجد نفسه مضطراً لإسكاته، لأن كل مافي الحياة تمثيلية، وقد سئم هذه التمثيليات.

يواجه الإنسان القلق الوجود وحيداً متفرداً بأحاسيسه وغربته، ينكمش داخل محدودية الزمن، ويبدو أن قلقه يتشكل من خوفه من فقدان شيءٍ ما في جوهره كفردٍ، أو في جوهر الناس من حوله، ثم إحساسه بأن هذه الأزمة ضحية مهزلة مفروضة عليها، لا تؤدي إلا إلى الضياع واليباب والعبثية والضجر.

حينما يمرّ البطل بالحانة تجذبه فأفأة الشراب من فوهة الزجاجات، لكنه ما إن يجلس في زاوية من الحانة، حتى ينبهه المذياع من جديد:"هنا بيروت، إذاعة صوت الجبل..." وهذا التنبيه كافٍ كي يزيد في ضياعه وغربته؛ ويجعله يعاني من وطأة الهزيمة أو الغربة، التي تحفر في أعصابه تعباً وإرهاقاً من دون أن يتفهم حقيقة موقفه، أو أن تكون لديه الوسيلة ليعبّر عن هذا الموقف.

وليس الشارع الواسع بأفضل من الحانة الضيقة، وهو قد تلوّث كما تلوّث عِقد الأمة، ففيه الصخب والازدحام "والظلام يلف المدينة" ونظرة الإنسان القلق لا تستوعب إمكانات الوجود المضطرب، إذ ما تلبث تذكّره بعدمية الوجود، مما يدفعه للبحث عن فضاءٍ نظيفٍ منعزلٍ آخر، لأنه حين صُدم بهذا الشارع غير المريح، كان لابدّ له من الهزيمة، ولأنه وجد نفسه ما إن يبتعد عن مأزقٍ، حتى يقع في مأزقٍ جديدٍ، حتى بدت له كل الأمكنة ملوثة، لكنه مهما حاول أن يهرب إلى أماكن أكثر أمناً وراحة فإنه يجد نفسه منفياً كل مرة.

إن القاص حين يجعل بطل قصته يسترق النظر إلى حديقةٍ خاليةٍ، لا يحرسها أحدٌ، يقترب من قاعدةٍ حجريةٍ، يستكين فوقها، لكنها الإذاعات التي تقضّ مضجعه كلما حاول الركون إلى الهدوء، فيأتيه صوت المذياع: "وقد دعا جلالة الملك الوفد الضيف إلى حفلة عشاءٍ تقام على شرفه بهذه المناسبة الكريمة...."، مما يزيد في غربته وضياعه وقلقه، حتى يغدو القلق سمة العصر ومظهراً من مظاهر التكوينات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وهي ليست منفصلةً عن كيان الفرد، أو كيان المجتمع، تؤسس لمنهجٍ أخلاقي جديدٍ يفقد فيه المجتمع خصائصه وتميّزه.

* الواحد. قصة: بشار صبحي:

هذه ليست قصة بالمعنى الفني لهذا الجنس الأدبي، وربما كانت أقرب إلى اللوحة القصصية، أو الخاطرة النفسية التي تتحدث عن أوهام الواقع، وتتخذ منه مسرحاً لتحركها. فهي لا تحتوي على حدثٍ محددٍ، أو زمانٍ معينٍ، أو شخصياتٍ واضحة، وإنما هناك همٌّ عامٌ يسيطر على المخيلة، ويسحق النفس الإنسانية، ويجعلها تعيش أزمات متلاحقة، يبتلع فيها الكبيرُ الصغير، أو هو مجتمع سمك القرش، الذي يكون طعامه من الأسماك الصغيرة، بينما الأسماك الصغيرة لا تجد غذاءً لبناء جسمها، ولا هواء لمواصلة تنفسها، وليس هناك سوى الولاء المطلق، لبشرٍ أو حيواناتٍ مطلقةٍ تمتلك القدرة على سحق العنقاء والديناصورات...

إنه التلوث والفساد الذي لم يدع حيّزاً إلاّ تغلغل في ثناياه...

أعود إلى التأكيد أن [الواحد] ليس قصةً بكل ما يعنيه هذا المصطلح، بقدر ماهي لونٌ جديدٌ من النواح العربي العراقي الإنساني الذي أخذ يتكاثر مودعاً العقد الأخير من القرن العشرين.

* قصتي الأخيرة. قصة : محفوظ ايوب.

- لماذا، هذه قصتك الأخيرة ياصاحب القلم الجميل؟... فالذي قرأ كتاباتك في مرحلة الشباب، يستنكر أن يسمع كاتباً مثلك يقرّرُ الصمت، وفارساً مثلك كتب للكبار والصغار، فأحبهم، وأحبه الجميع؟

- لماذا كانت هذه قصتك الأخيرة، وأنت العاشق الذي تعلّق قلبُه بـ (خزامى) كما تعلّق قلب قيس بليلى؟؟... وهل يمكن لعاشق أن يتخلّى عن مناجاة روحه، وبوح قلبه، على الرغم من العلّة؟؟... ثم أليس (القلب) المريض، هو نفس (القلب) الذي ينبض بالحبّ، ويخفق بالهوى، ويتعلّق بجمال الحياة؟؟...

في القصة نلمس بوضوح، وبغير مواربة، جوانب الخراب التي تُرغم الكاتب أن يكسر قلمه، هذه الجوانب التي تنخر الحياة العامة والخاصة، والتي يتكاثر فيها الأشرار وهم يرتدون أقنعة الخداع والنفاق والغشّ، تنطلق من عيونهم سهام الحقد والشماتة التي أصابت القلب المريض، وصاحبه مستلق على السرير. ناهيك عن تشخيص الأطباء الخاطئ؛ حيث لا يجد أحدهم في مريض القلب سوى حالة عارضة، يعالجها بالمسكنات، وأما المشفى فحدّث ولا حرج، إذ يفتقر إلى أدنى متطلبات الإسعاف، فصيدليته تفتقر إلى المورفين. والسيروم السكري، والديجتال...

ومن وسط أجواء القتامة، وأشباح الموت، التي لا تخيف المريض، تظهر قناعة الإنسان ورضاه بمالا يحدث له في هذا الزمن، لأنه منذ صغره لا يجد في الحياة القاسية ما يستحق الأسف عليه، ولأنه قانعٌ أيضاً بحتمية هذا المصير، مصداقاً لقول الشاعر العربي:

من لم يمت بالسيف مات بغيره — تنوّعت الأسبابُ والموتُ واحدُ

إن بطل القصة يجد في الحب، وتعلقه بخزامى، بعد هذا العمر المضني الذي حُرم فيه متعة الزوجة والولد، يجد فيه بصيص أمل، ليصبح هذا الحب الحالم معادلاً موضوعياً لحياةٍ ملوثة: "ألا يكفي أن أحلم بك حتى تحلو الدنيا في ناظريّ، وتُحلّ مشاكلي دفعة واحدة؟".

فهل الحب يحلّ المشكلات [وليس المشاكل كما وردت في النص]؟! أم إنه انهزامنا الذي نجابه به منغصات الحياة التي لا نتلاءم معها؟... وأحلامنا التي تنطلق برومانسية رضعناها في عهدٍ جميل، زمن الطفولة والصبا، نهرب فيها من مواجهة واقع مرّ، لننساق مع من نحب على أجنحة لا زوردية، ونحلق في سماءٍ نظيفةٍ، لا يعرف سرّها سوى الأدباء والفنانين.

* طيور الأسئلة. قصة: موفق مسعود:

قصة رمزية طريفةً، وهي من القصر بحيث تبدو بين أخواتها قصص العدد أشبه بعروسٍ مدللةٍ، رسمها الكاتب بحيويةٍ مفرطةٍ، وأضفى عليها كل صفات الجمال لتكشف بجمالها عيوب (الحيّز) التي تتحرك بين جنباته.

أبطال القصة وشخصياتها هم أحجار الشطرنج، ولكن يلهم من أحجار حمّلهم الكاتب مسؤولية بناء الصرح القصصي، وأضفى عليهم صفة (الأنسنة) وجعلهم يتحركون بحذرٍ فوق ميدان الرقعة، ويتقاتلون ويتناحرون كي يحقق كل واحدٍ منهم موقعه المتقدم بغية إحراز النصر.

لقد استطاع الكاتب أن يسقط على الأحجار بعض ملامح الحاضر، ويحملهم أعباء مرحلة الصراع التي يعيشها الإنسان فوق هذه الأرض، وانجرافه وراء اليسار تارةً، واليمين أخرى، وتصنيفه في (خانة) الأصدقاء مرةً، وفي صفّ الأعداء أخرى، حرصاً على المبادئ والأيديولوجيا التي تجعل أشخاص القصة أسرى التصفيق للخطابات الرنّانة حول الأخلاق: "وعن المبادئ التي تجعلنا جنود الرقعة الساهرين على حماية كل مربعٍ من مربعات رقعتنا الغالية. أتذكر أن أسلوبه سحرني. إلاّ أنني شممتُ في صوته الجهوري رائحة الدم".

ثمة أشياء كثيرة تقولها القصة، ولكننا ننأى بها عن الشرح والتفسير، تاركين للقارئ متعة استيحائها، والكاتب يمتلك زمام أمره ويتميّز بأنه واثق من أدواته الفنية.

طقوس للذاكرة. قصة: أحمد جوني:

إن ما يميّز قصة الشباب قدرتها على الامتداد والاتساع في آفاق المعرفة العامة، هذه الميّزة التي تنأى بها عن أسلوب الشيوخ من كتّاب القصة بسبب التركيز وتكثيف الحدث على البؤرة التي تخدم القصة، فلا تذهب بها شتى المذاهب.

وقصة طقوس الذاكرة تمتح من معين المعرفة والثقافة الإنسانية الواسع؛ وتتنوع في أسلوبها السردي، فهي على الرغم من محاولتها الاعتماد على المنطق والعلم، ومعالجتها المشكلات الاجتماعية، حين تلجأ بطلتها الشابة إلى افتتاح مختبر بيولوجي داخل منزلها، وخروجها باستنتاجات خطيرة عن الحموض النووية التي تحوي برامج وراثية تنتقل من جيل إلى جيل، على الرغم من كل ذلك، فإنها تعتمد على المنولوج الداخلي، وتداعي الذكريات، ومن ثم محاولتها الاقتراب من عالم الشاعرية السحري: "قريب أم بعيد، تتسكع في مثل هذه الساعة المتأخرة من الحب، في شوارع الذاكرة، وأزقتها المنسية"، و"جاعلة من رائحة الليمون حبراً أسطّر على أوراقه سقفاً تمخر عباب الذكريات".

إن سعة آفاق الثقافة الإنسانية لدى الكاتب، جعلته يغوص في أعماق التاريخي العالمي والعربي، القديم والمعاصر، وينبش عن كثير من أعلامه وأحداثه ومواقعه، وهذا النبش المتعمد قد يحمل -في بعض الأحيان- دلالاته الفنية، وقد لا يحمل مثل هذه الدلالات، فيغدو أشبه بأحجارٍ ملونة في بناء عالٍ من حجر أبيض، وضعت هكذا دون دراسة هندسية محكمة، ولعل الكاتب قصد من سرد كل هذه الأسماء التي انتقاها من التاريخ الإنساني -كما يتبادر إلى الذهن- إظهار مقدرته، وسعة اطلاعه، لكنّ قصة قصيرة، ينوء ظهرها بحمل كل هذه الأثقال مثل: [سيرة بني هلال- ألف ليلة وليلة- الحدائق البابلية المعلقة- الرقم المسمارية- الهيروغليفية- سدوم- عمورة- بساط الريح- معبد القمر- باب الرضوان- العنقاء- زنوبيا ملكة الشرق- هابيل- الطوفان. سفينة نوح- جبل أرارات- سمفونية بيتهوفن- بعل- شهريار- العباس بن الأحنف- فوز- العصر الجيوراسي- منغولية- ماغما- الأوبرا- داروين- نشوء الأنواع- الاصطفاء الطبيعي- أورليان- حصن خيبر...]. إضافة إلى العديد من الألفاظ العلمية، مثل[الأوكسجين- الكريات الحمراء- ثاني أوكسيد الكربون- النوى والكترونياتها- سيتوبلازما- الحبل السرّي- الميلانين- الطحالب- الأشنيات- الهيليوم- الهيدروجين- بيولوجيا- حموض نووية- البروتينات-]. وسواها.......

إن استعراض المعلومات العامة بهذه الكثافة في قصة قصيرة، قد تبتعد بالقارئ عن الهدف الذي أرادته القصة، علماً بأنها ليست من قصص الخيال العلمي، وليست من القصص التعليمي التربوي، وإنما هي قصة للذاكرة الاجتماعية وطقوسها التي تعمل في وسطٍ ريفي، وتحمل في ثناياها تطلعات عديدة لتجاوز الواقع، وتغيير العادات والتقاليد التي كرّستها نساء القرية، قبل رجالها، من خلال تعرية الرتابة، والاستكانة والتقليد، وإظهار العلم كمخلّص ومنقذ، عبر بطلتها التي تؤكد أنها لا تطلب المستحيل، وأن رؤيتها وأحلامها من الواقع: "لستُ ملكة ولن أكون. فتاةٌ أنا من نهاية القرن العشرين، تحاول أن تعيد الحياة إلى طبيعتها، بعد أن

وجدت كل شيء يتلوّث، فالنساء تلوثن، وزيت الزيتون الذي قطفن ثماره قد فسد وتلوّث أيضاً:[هذه الثمار لم تعد تحمل في هيكلها ذلك الزيت الشبيه بماء الذهب، وإنما زيت عكرٌ كقلوب من يقطفنه].

لكن ثورة هذه الفتاة الوحيدة في جبهتها، هل يكتب لها النجاح وسط غابة العادات والتقاليد الراسخة؟ وهل باستطاعة زهرة أن تصنع ربيعاً وسط صحراء؟...

إن نساء القرية اللواتي شبكت العادات على قلوبهن وعقولهن، يتصدين لهذه الفتاة المتمردة التي تحاول أن تغيّر نواميس القرية، وكأنهن يرفضن العلم والعقل. فيأتين لحرق منزل الفتاة بطقوس رسمية يساعدهن الممسوخ.

ولا يخفى مدى تعاطف الكاتب مع بطلة قصته، وأفكارها التنويرية، فيعتمد على المنطق تارة وعلى التدخل العفوي تارةً أخرى، إلاّ أنه حين يجد الفتاة محاصرة بقصد تصفيتها، وقتل الإبداع والتمثيل بجسدها، يدفع القدر إلى التدخّل في اللحظة المناسبة ليضع حداً لجريمة الجهل، فتخسف بالنساء الأرض، وتتداعى قلاع الإسمنت وينتهي كل شيءٍ في القرية، لأن ما بُني على باطلٍ فهو باطلٌ وقبضُ ريح، بينما يبقى منزلها ومعبد القمر دون أن يمسّا بسوء.

محمد قرانيا.

□□□